The Zukofsky Era

Traducciones JotAPé

LA CULTURA Y EL CONOCIMIENTO NO SE ROBAN, SE EXPROPIAN.

The Zukofsky Era

Modernidad, Márgenes y Vanguardia.

Ruth Jennison

Introducción

UNA ÉPOCA

CUALQUIER ÉPOCA

DEL AÑO

Louis Zukofsky, "A" -22

Lo que estamos buscando activamente es la verdadera práctica que ha sido alienada a un objeto, y las verdaderas condiciones de la práctica -ya sea como convenciones literarias o relaciones sociales- que han sido alienadas a componentes o meros trasfondos.

Raymond Williams

Este libro tiene como objeto de estudio las obras de tres poetas de la era de la Depresión que se agruparon en el núcleo estético del Objetivismo: Louis Zukofsky, George Oppen y Lorine Niedecker.1 El Objetivismo era un alto modernismo, pero también un modernismo cuyos practicantes mantuvieron contacto constante con las diversas y radicales culturas que surgieron de las grietas impulsadas por la crisis en el edificio del capitalismo.2 Los números del Objetivismo incluyeron a judíos, hablantes de yiddish, feministas, mujeres y hombres trabajadores, habitantes rurales, comunistas e inmigrantes de primera generación. La existencia en estos márgenes proporcionó la textura fundamental para la experiencia vivida de los Objetivistas del "inmenso campo de fuerza de la izquierda" de la América de la década de 1930.3 Mientras que los Objetivistas tratados en este libro compartieron con los modernistas canónicos un interés en la experimentación y la innovación, también mantuvieron compromisos con la democracia radical y la realización de los potenciales culturales simultáneamente liberados y limitados por la modernidad capitalista, compromisos que vieron como los paralelos políticos de su vanguardismo artístico.

El Objetivismo proporciona el firmamento textual para los análisis que siguen. Sin embargo, la metodología que respalda estos análisis es portátil para el estudio de otras vanguardias y modernismos, diversos en sus emergencias espaciales e históricas. Este libro aborda las siguientes preguntas: ¿Cómo podemos establecer una relación entre los paisajes espaciales del capitalismo en crisis y las elecciones formales de la vanguardia revolucionaria? ¿Existe una manera de aprovechar las ricas tradiciones formalistas de la poética modernista de lectura cercana mientras se presta atención a la complejidad histórica de la situación en la que se producen los textos modernistas? ¿Podemos energizar los conceptos clave de la estética materialista - la tiranía de la forma de la mercancía; el texto (y su productor) como mediación activa de una historia que lo precede; la contienda entre los espacios desiguales intra e internacionales del capital con los que cada texto debe enfrentarse - en una forma que sea productiva para la crítica literaria y la política radical en la actualidad?

Este libro tiene como objeto de estudio las obras de tres poetas que trabajaron en la era de la Depresión y que se constelaron en torno al nexo estético del

Objetivismo: Louis Zukofsky, George Oppen y Lorine Niedecker.1 El Objetivismo fue un alto modernismo, pero también fue un modernismo cuyos practicantes se mantuvieron en constante contacto con las diversas y radicales culturas que surgieron de las grietas impulsadas por la crisis en el edificio del capitalismo.2 Los números del Objetivismo incluían a judíos, hablantes de yidis, feministas, mujeres y hombres de clase trabajadora, habitantes rurales, comunistas e inmigrantes de primera generación. La existencia en estos márgenes proporcionó la textura fundamental para la experiencia vivida de los objetivistas del "inmenso campo de fuerza izquierdista" de los Estados Unidos de los años 30.3 Si bien los objetivistas tratados en este libro compartían con los modernistas canónicos un interés por la experimentación y la innovación, también tenían compromisos con la democracia radical y la realización de los potenciales culturales simultáneamente desatados y limitados por la modernidad capitalista, compromisos que veían como paralelos políticos de su vanguardismo artístico.

El Objetivismo proporciona el firmamento textual para los análisis que siguen. Sin embargo, la metodología que respalda estos análisis es transferible al estudio de otras vanguardias y modernismos, diversos en sus emergencias espaciales e históricas. Este libro aborda las siguientes preguntas: ¿Cómo podemos establecer una relación entre los paisajes espaciales del capitalismo en crisis y las opciones formales de la vanguardia revolucionaria? ¿Hay alguna manera de aprovechar las ricas tradiciones formalistas de la poética modernista de lectura cercana mientras se presta atención a la complejidad histórica de la situación en la que se producen los textos modernistas? ¿Podemos energizar los conceptos clave de la estética materialista, la tiranía de la forma mercantil, el texto (y su productor) como mediación activa de una historia que lo precede, la competencia entre los espacios desiguales intra e internacionales del capital con los que cada texto debe enfrentarse, en una metodología específica para el estudio de la poética y el modernismo poético en particular? Estas preguntas guían este libro tanto en su estudio del Objetivismo como en su ambición más amplia: la apertura de un vocabulario especialmente adecuado para articular el origen de la forma modernista en la dinámica tectónica de la producción capitalista del espacio estadounidense.

Con estos fines, este volumen lee en contra del grano de las cuentas tradicionales de la fragmentación modernista. Antes del reciente surgimiento de los Nuevos Estudios Modernistas, los historiadores y críticos literarios tendían a caracterizar a los poetas angloamericanos de alta modernidad como poseedores de una perspectiva pesimista, de una cultura en desorden, lo que a menudo resultaba en un giro hacia soluciones políticas reaccionarias que estaban en desacuerdo con los ideales subyacentes del uso de formas innovadoras de estos poetas

Este volumen busca explorar la poética de Objetivismo y su relación con el modernismo poético en particular. ¿Cómo se puede articular una forma modernista que surge de la dinámica tectónica de la producción del espacio capitalista estadounidense? Estas preguntas guían este libro en su estudio de Objetivismo y también en su ambición más amplia: la apertura de un vocabulario

especialmente adecuado para articular el origen de la forma modernista en la producción del espacio capitalista estadounidense.

Con estos fines, este volumen lee en contra de las cuentas tradicionales de la fragmentación modernista. Antes del reciente surgimiento de los Nuevos Estudios Modernistas, los historiadores y críticos literarios tendían a caracterizar a los poetas angloamericanos de alta modernidad como poseedores de una perspectiva pesimista, de una cultura en desorden, lo que a menudo resultaba en un giro hacia soluciones políticas reaccionarias que estaban en desacuerdo con los ideales subyacentes a la utilización de formas innovadoras por parte de estos poetas. A pesar de las objeciones de una nueva generación de académicos de modernismo que resisten las especulaciones tentadoras pero falsas con respecto a la impronta de un sujeto supuestamente fragmentado por la vida moderna sobre el texto, la cuenta de fragmentación modernista goza de una hegemonía institucional. Esta hegemonía persiste, en parte, porque la fragmentación suministra a los estudiantes una metáfora útil para el análisis de la forma modernista en la que los fragmentos registran melancólicamente la imparable proliferación de lenguajes inmigrantes en la metrópoli y la fragmentación del mundo producida por la resistencia anticolonial. Consideremos la facilidad con que David Perkins, en su indispensable Historia de la Poesía Moderna, realiza una medición parapsicológica mágica de la "conciencia", y luego alinea esto con la forma modernista, por un lado, y una experiencia curiosamente universal, por otro: "La fragmentación y desconexión de la conciencia moderna se había exhibido repetidamente desde The Waste Land en adelante... las características estilísticas del texto [modernista] - discontinuidad sintáctica, fragmentación, yuxtaposición de lo heterogéneo, banalidad- representan cualidades similares en la experiencia". Mientras que es cuestionable si tal discurso crítico puede incluso dar cuenta de las prácticas de los textos canónicos que parecen invitarlo (no podemos evitar escuchar a Eliot: "Estos fragmentos que he rescatado contra mis ruinas"), está claro que la fragmentación, como concepto, no puede hacer justicia a la forma y visión de aquellos modernistas estadounidenses para quienes la política revolucionaria informa paisajes solidarios e imaginaciones internacionalistas. La fragmentación resulta ser menos un descriptor formal que una narrativa sobre las formas en que un liberalismo lamentable invoca una ontología esencialmente conservadora. En esta genealogía, los textos modernistas señalan una caída lamentable del lugar previo al conflicto imperialista y de clase.

Los objetivistas desafían las nociones de fragmentación modernista con una poética cuyas adyacencias paratacticas mapean lo que los geógrafos críticos como David Harvey identifican como los desarrollos combinados y desiguales de la modernidad capitalista transnacional. La parataxis es el despliegue formal de una agencia radical, donde las partes discretas se colocan una al lado de la otra; el análisis textual demostrará que la construcción paratactica es la estrategia distintiva del objetivismo. A través de la parataxis, los objetivistas investigan las correspondencias, conexiones y asimetrías entre las partes históricamente distantes y socialmente distintas que sus poemas ordenan. Al hacerlo, los objetivistas desfamiliarizan las partes culturales que convocan; la forma

paratactica resalta la especificidad histórica y material de cada parte en relación con la de su vecino. Para ilustrar: piense, por ejemplo, en los famosos primeros acordes de "A" de Zukofsky, en los que el poeta asiste a la Pasión según San Mateo de Bach en el Carnegie Hall y, al salir, se encuentra con una calle que contiene "vagabundos", organizadores laborales y agitadores, cuyas voces se entremezclan con las de los emocionados asistentes al concierto y sus elogios ligeros de la actuación. En estas escenas, 1729 (la fecha de lo que Zukofsky creía que era la primera actuación de la Pasión en Leipzig) ilumina el carácter de clase de 1928 (el año de la actuación y el inicio del poema), y viceversa. Al observar la rígida apariencia burguesa de los presentes, Zukofsky nota el "vestido negro completo de la audiencia" y pregunta: "¿Siglo muerto, dónde están tus variopintos / Gente del campo en Leipzig"? Resulta que, en este siglo muerto, la gente variopinta se encuentra creando cultura, no consumiéndola; se reúnen "en una calle lateral cerca de un elevado".

Lamentando,

Frentes arrugadas con órdenes:

“Los mineros de Pennsylvania están en huelga de nuevo,

Debemos enviar ayuda a las esposas y los hijos -

¿De qué será tu próximo editorial, Carat?

Necesitamos propaganda, la cosa se está

convirtiendo en un movimiento de masas." (3)

Mientras que el siglo XVIII de Bach fue testigo del ingreso del campo en el paisaje cultural urbano (debido en gran parte a los efectos del cercamiento y la acumulación por desposesión), el siglo XX de Zukofsky encuentra a los desposeídos urbanos exiliados de los artefactos de la alta cultura, comprometidos en forjar solidaridades materiales con los trabajadores en los centros industriales de producción capitalista rural. En ambos casos, la producción cultural es un índice de la lógica espacial de dos momentos muy diferentes en la historia variada de la clase social y la vida material. A través de la compresión paratactica de los extremos históricos de la vida cultural bajo el capitalismo, el pasaje de Zukofsky historiciza las condiciones autorizantes de su propia producción, mientras también ilumina las formas en que el pasado siempre está mediado por el horizonte del presente.

Zukofsky describe el proceso de construcción paratáctica en un pasaje sugestivo de "A"-8:

reuniendo hechos

que las apariencias separan:

todo lo que se crea en un hecho

es el lenguaje que lo numera,

los hechos claros, el aliento vive

con la imagen que cada uno ilumina. (102)

En resumen, el texto habla sobre la poética del objetivismo, que busca desafiar las nociones de la fragmentación modernista a través de la parataxis, una técnica que coloca partes discretas lado a lado para investigar las correspondencias, conexiones y asimetrías entre ellas. A través de la parataxis, los objetivistas buscan desfamiliarizar los detalles culturales que invocan, destacando la especificidad histórica y material de cada detalle.

El texto compara la época de Bach en el siglo XVIII, cuando el campo comenzó a formar parte del paisaje cultural urbano, con la época de Zukofsky en el siglo XX, cuando los desposeídos urbanos se vieron obligados a forjar solidaridades materiales con los trabajadores en los centros industriales de producción capitalista rural. Ambos momentos históricos reflejan la lógica espacial de la vida social y material en sus respectivas épocas.

A diferencia del imagismo, que se centraba en la experiencia vivida, el objetivismo busca revelar que esta experiencia es una mediación formal de desarrollos históricos anteriores. El objetivismo examina en detalle las capas que constituyen los hechos, anticipando la rehumanización de un mundo alienado en el que los hechos se disuelven en una nueva relevancia animada. A través de la parataxis, los objetivistas exploran las contradicciones y la constitución histórica de su propia época y su prehistoria en el capitalismo estadounidense.

Las Convergencias Históricas en las que se forjó el Objetivismo

Este estudio trata al Objetivismo como una corriente revolucionaria distintiva dentro de la poética modernista, cuyos practicantes diversamente opuestos informaron sus experimentos vanguardistas. Zukofsky, Oppen y Niedecker respondieron a la crisis de los años 30 con una diversidad de estrategias formales y, yo argumentaría, una singularidad de propósito: la creación de una poética anticapitalista que pudiera surgir del encuentro de las artes a menudo separadas de la confrontación directa del activismo y la crítica contemplativa. En diversos grados y efectos, los Objetivistas buscan (1) registrar en forma poética las contradicciones del capitalismo como estructura y como experiencia vivida, y (2) yuxtaponer estas contradicciones de tal manera que revele la geografía del capitalismo como una totalidad profundamente diferenciada. ¿Cuáles fueron las contradicciones y transformaciones institucionales que configuraron las situaciones y textos del Objetivismo? A modo de respuesta, podríamos situar al Objetivismo dentro de la onda expansiva de tres círculos concéntricos de tiempo y lugar.

Dos eventos históricos opuestos, unidos por su oposición, proporcionan la primera y más amplia de las condiciones históricas de posibilidad del Objetivismo. La crisis capitalista más visible del siglo XX, la Gran Depresión mundial de los años 30 y las revoluciones socialistas realizadas contra el sistema de explotación en su conjunto, se combinan y chocan en una unidad global y antagonista. El surgimiento de la internacional del siglo XX, cuyo resumen podría

ser "1917", precede a esta crisis de sobreproducción en el sistema cuya pauperización busca abolir. La Gran Depresión es, por supuesto, la crisis que enciende el Objetivismo, junto con la serie de otras artes revolucionarias que se produjeron durante lo que Michael Denning ha llamado "el frente cultural". Las relaciones enormemente asimétricas entre salarios, ganancias y los precios de los productos ya no podían ser tapadas por una ideología oficial de su armoniosa interdependencia. Todas las nociones recibidas de un progreso moderno equilibrado en la dispersión de beneficios experimentaron una crisis de legitimidad. La desigualdad fue puesta de relieve y se intensificó a medida que la tectónica de esta crisis ampliaba la brecha entre las formas de empobrecimiento rural y urbano a nivel nacional, y entre las naciones centrales y periféricas dentro del sistema imperialista mundial.

Este estudio trata a Objectivism como una corriente revolucionaria distinta dentro de la poética modernista, cuyas diversas oposiciones informaron sus experimentos de vanguardia. Zukofsky, Oppen y Niedecker respondieron a la crisis de los años treinta con una diversidad de estrategias formales, y, según argumentaría, una singularidad de propósito: la elaboración de una poética anticapitalista que pudiera surgir del encuentro de las artes a menudo separadas de la confrontación directa del activismo y la crítica contemplativa. En diferentes grados y con diferentes efectos, los objetivistas buscan (1) registrar en forma poética las contradicciones del capitalismo como estructura y como experiencia vivida, y (2) unir estas contradicciones de tal manera que revele la geografía del capitalismo como una totalidad profundamente diferenciada. ¿Cuáles fueron las contradicciones y transformaciones institucionales que dieron forma a las situaciones y textos del Objectivismo? Para responder, podríamos situar Objectivism dentro de la onda de tres círculos concéntricos de tiempo y lugar.

Dos eventos históricos opuestos, unidos por su oposición, brindan la primera y más amplia de las condiciones históricas de posibilidad del Objectivismo. Las crisis capitalistas más visibles del siglo XX: la Gran Depresión global de los años treinta y las revoluciones socialistas llevadas a cabo contra el sistema de explotación en su conjunto, se combinan y chocan en una unidad global y antagonista. El surgimiento de la internacional del siglo XX, cuya abreviatura podría ser "1917", precede a esta crisis de sobreproducción en el sistema cuya miseria busca abolir. La Gran Depresión es, por supuesto, la crisis que enciende el Objectivismo, junto con la serie de otras artes revolucionarias que se produjeron durante lo que Michael Denning ha llamado "el frente cultural".9 Las relaciones enormemente asimétricas entre salarios, ganancias y precios de los bienes ya no podían ser cubiertas por una ideología oficial de su interdependencia armónica. Todas las nociones recibidas de un progreso moderno equilibrado en su distribución de beneficios experimentaron una crisis de legitimidad. La desigualdad se puso de relieve e intensificó a medida que la tectónica de esta crisis amplió la brecha entre las formas de empobrecimiento rurales y urbanas a nivel nacional, y entre las naciones centrales y periféricas dentro del sistema mundial imperialista.

Por ejemplo, en los Estados Unidos, la combinación letal de la crisis climática y la depresión económica llevó a una migración masiva a los centros urbanos del norte y el oeste, dejando a las áreas rurales sujetas a la explotación mecanizada de la tierra y la gente.10 Pero si bien la Depresión intensificó el empobrecimiento organizado espacialmente, también produjo muchas condiciones para un aumento del activismo político. La Depresión, es decir, también fue el contexto en el que el comunismo estadounidense, habiendo incubado durante décadas, disfrutó de su mayor crecimiento y dejó su impresión organizativa más profunda en la más amplia franja de la clase trabajadora estadounidense, en cuya lucha los Objectivistas se solidarizaron. En el espíritu de tales geografías católicas de colapso y lucha, los capítulos que siguen exploran las formas en que los tres poetas estadounidenses metabolizaron las convulsiones revolucionarias de la segunda guerra mundial, así como la primera.

La radicalización generalizada, como está bien documentado, dio lugar a lo que será el segundo círculo concéntrico histórico: la masiva expansión de la cultura impresa, las artes y las letras anticapitalistas financiadas por el Partido Comunista; por organizaciones socialistas, anarquistas y liberales de izquierda; y por la Administración de Proyectos de Obras (WPA), rebautizada como Administración de Proyectos de Trabajo en 1939. Objectivismo, aunque nunca se alió oficialmente con un partido político o tendencia, está sin embargo posicionado entre estos fenómenos culturales de izquierda de la era de la Depresión. De hecho, la Administración de Proyectos de Obras empleó a Zukofsky como colaborador en The Index of American Design, un ambicioso proyecto federal para documentar el arte popular estadounidense, él y otros objetivistas escribieron poemas ocasionales para New Masses y otros órganos impresos radicales, Oppen organizó para el Partido Comunista, y Niedecker fue editora de investigación para la guía de WPA sobre Wisconsin. La sofisticación política de las obras producidas bajo el mástil del objetivismo ofrece un índice del grado en que los textos y discursos del marxismo revolucionario penetraron en la conciencia de los poetas estadounidenses, independientemente de su afiliación organizacional y/o compromisos políticos declarados. Para algunos objetivistas, como Zukofsky y, en menor medida, Oppen, la búsqueda y el dominio de la teoría marxista es central para la poética que elaboran; para otros, como Niedecker, el marxismo y las culturas de radicalismo llegan mediados por contacto epistolar con una comunidad literaria más amplia, pequeñas revistas, órganos de prensa masivos, expediciones urbanas ocasionales, contactos de coterie y, por supuesto, las culturas populistas de izquierda duraderas de la periferia estadounidense.

A nivel individual, muchos otros factores fueron necesarios, si no suficientes, para la formación del poeta objetivista. Un cuerpo creciente de trabajos biográficos documenta los antecedentes de los objetivistas en posiciones subjetivas sociales marginadas y no hegemónicas. El marxismo de Zukofsky es inseparable de su juventud como inmigrante ruso judío de primera generación de clase trabajadora; la poética materialista de Oppen está ligada tanto a la alienación contemplativa que cultivó como joven judío como a su maduración en la organización comunista; los estudios poéticos de Niedecker sobre las

topografías mentales de la ideología y sus contradicciones emergen, en parte, por la paralaje producida por su feminismo solitario y su perspectiva de soslayo desde la periferia rural de América capitalista. Los lectores que buscan un estudio que ilumine la amplitud de la carrera y la persona de cada escritor estarán bien servidos por la investigación biográfica emergente; la preocupación de este libro se centra en el período discreto de la producción objetivista, y en el desarrollo de una metodología acorde con las geografías políticas de la forma modernista radical. Sin embargo, donde la biografía personal se cruza con las formaciones sociales más amplias, las trayectorias económicas y los cambios históricos mundiales, los siguientes análisis la utilizan con entusiasmo. Al situar a los objetivistas en la corriente de la radicalización masiva en general y del modernismo revolucionario en particular, este estudio analiza cómo sus textos registran las formas en que la opresión individual se engancha en el ojo de la radicalización masiva. La poética objetivista, sostengo, gira en torno a una pregunta única y amplia: ¿cuáles son las formas poéticas adecuadas para un período revolucionario y los sujetos radicales marcados por su fuego?

Esta pregunta nos lleva al círculo más interno y específico que hemos estado trazando en torno a la ubicación histórica de Objectivism: Objectivism opera dentro de lo que yo llamo la "Era Zukofsky". Los lectores, por supuesto, escucharán el eco de Hugh Kenner aquí, cuyo The Pound Era ofreció una intervención fundamental en las formas en que la poética modernista era y es enseñada, leída y estudiada. The Pound Era, entre sus otros logros, fusionó la persona y la periodización, con lo primero a menudo engullendo lo último en una red imposiblemente enredada de alusiones literarias, luchas de coterie y detalles de escritores deliciosamente complejos. Propongo que el impacto crítico de la narración de Kenner fue tanto sobre la posición de Pound como impresario central del modernismo angloamericano como sobre el avance de una ideología específica de la forma modernista bajo la bandera de la visión creativa individual del poeta. El presente trabajo comparte el enfoque de Kenner en narrar una escena específica del modernismo en la medida en que Objetivismo en general, y el trabajo objetivista de Zukofsky en particular, proporcionan las coordenadas textuales para nuestro examen del programa formal y político del modernismo revolucionario. Sin embargo, se aparta amistosamente de la metodología de Kenner en al menos un punto importante. Nuestra propia periodización intenta marcar un momento en el desarrollo de la vanguardia angloamericana en el que las estrategias anteriores de autorreflexividad se vuelven por el autor hacia la función del autor mismo. En este paisaje alterado, Zukofsky es un signo que se refiere principalmente al poeta no como luminaria, sino como una mediación consciente de un mundo que lo precede y que la historia lo ha llamado a organizar.

El modernismo angloamericano de primera generación comienza con las negaciones sobrias del Imagismo y continúa a través de la restauración de la pulsión totalizadora e histórica de la épica poundiana; sus brasas arden finalmente con fuerza en la sublimación fantástica de esa misma pulsión en el simbolismo sagrado y holístico tardío de Eliot. Existen infinitas posibilidades de reordenar esta trayectoria, que podrían y deberían incluir aquellos modernismos

fuera del canon aún tenaz forjado por la Nueva Crítica. Sin embargo, la narrativa genealógica provisional esbozada aquí identifica los textos clave, movimientos y poetas a los que los Objectivistas respondieron tanto directa como indirectamente. La relación epistolar sostenida de Zukofsky con Pound representó su contacto más largo y, en última instancia, más influyente con esta primera generación, y es la influencia de Pound en particular la que irradió entre otros Objectivistas. No es raro leer una descripción de la relación de Zukofsky o del Objectivismo con Pound como filial o de tutela. Aquí vale la pena citar el ejemplo bastante jocoso de Kenner de tal relato:

*Los objetivistas parecen haber nacido maduros, por no decir de mediana edad. La calidad de su trabajo juvenil es la de hombres que han heredado una tradición formada: la tradición de la cuna de la que, hace menos de veinte años, Ezra Pound había esperado que Henry James, O.M. pronunciara algunas palabras de aliento. Son el mejor testimonio de la fuerza de esa tradición: el hecho de que tenía sustancia separable de los altos espíritus revolucionarios de su lanzamiento. Ninguno de ellos actúa como si encendiera los pantalones burgueses. Todo eso era historia. Simplemente siguieron con su trabajo. E*sta narrativa del Objectivismo, como el último heredero de una tradición preestablecida, en efecto es una marca de un modelo más antiguo de historiografía literaria, un modelo cada vez más eclipsado por relatos de las rupturas, diversidades y hibridaciones del modernismo. Peter Nicholls advierte útilmente: "Kenner está un poco demasiado ansioso por domesticar el Objectivismo al asimilarlo a una poética modernista ya desarrollada". De hecho, la cuenta de Kenner comprime dos narrativas dominantes sobre el Objectivismo: que era otra iteración de un modernismo duradero, sin ser perturbado por las revoluciones y crisis del siglo XX temprano, y que debería ser recordado como un movimiento literario tranquilo comprometido con la precisión de la artesanía en lugar de la creación de formas literarias responsables de una situación global radicalmente transformada.

No me desanima la ubicuidad de la periodización del modernismo de segunda generación, a pesar del aroma de tardanza que rodea el término. De hecho, reconoce las formas en que Zukofsky y otros objectivistas adoptaron receptivamente la voluntad de la innovación formal de la generación anterior, su resistencia incesante a los dictados de la tradición y sus compromisos duales con los contornos de la imagen solitaria y con las yuxtaposiciones agresivas que crean paisajes textuales más vastos. La modernidad de segunda generación aquí implica no sólo secuencia, sino también sublimación, y anuncia la superación objectivista de ciertas contradicciones formales y cierres ideológicos que habían llegado a delimitar lo pensable del modernismo poundiano. En resumen, los objectivistas de la Era de Zukofsky heredan la ruptura experimentalista de la primera generación con los sistemas previos de representación, y se esfuerzan por adecuar esta ruptura a un contenido futuramente orientado de la política revolucionaria. Con este fin, estos poetas expropian las herramientas formales de los modernistas de la primera generación y las utilizan para anunciar una ruptura no con el pasado, sino con el futuro.

Continuando con la discusión preliminar de las coordenadas históricas del objetivismo, una breve lectura del epígrafe de esta introducción, el poema "AN ERA" de Zukofsky, cierra esta sección. El poema, según este análisis, ofrece una meditación aforística sobre los problemas y promesas de la periodización. Trabajando a partir de los cuadernos de notas de Zukofsky, Peter Quartermain nos recuerda las filologías densamente estratificadas que componen esta breve pieza. Quartermain observa que Zukofsky recurrió a un "Diccionario Century de diez volúmenes" en el que la palabra "era" se define como "una serie de años que tienen algún carácter histórico distintivo" o "loosely, un punto en el tiempo señalado para algún evento u ocurrencia". "Era" proviene de la raíz latina "aera", "una forma singular formada a partir de aera, en plural los tiempos de una cuenta, contadores, en plural de aes, mineral, bronce, dinero". Quartermain complementa su análisis con una voz del archivo: "El cuaderno de notas de Zukofsky explora los antecedentes latinos (y seleccionados) del término "era" y cruza "aera" y "aes" con el de Lewis y Short [Un diccionario latino]. Allí encontramos "aes alienum", "el dinero de otro; de ahí, en referencia a quien lo tiene, la suma adeudada, una deuda". Aes puede ser salarios, o pago, o recompensa, y, en su plural, aera, "el ítem de una suma computada".

Es típico de la imaginación objetivista reclutar una verticalidad semiótica profunda para explorar los movimientos horizontales y seriales de la historia. Aquí, el lenguaje residual (latín) ilumina lo que las palabras confinadas al horizonte de su presente siempre fallarán en revelar: que una era es una "contabilidad" de eventos, una cuenta cuyo antecedente material es la explotación, expropiación e intercambio. Una era es una forma de hablar sobre la historia; no es una taxonomía linneana verificable empíricamente. Una era puede ser simultánea a otras eras que pueden comenzar y terminar independientemente de los ciclos hechos por el hombre o estacionales. El poema está vivo a las asimetrías entre las narrativas sobre la historia y los datos de la historia misma; una era es una narrativa que pertenece, pero se distingue, de la situación ambiente ("año") en la que emerge. La denominación de una era es un proceso que implica tanto la exclusión selectiva como la posibilidad abierta. En otras palabras, una era tan enérgica y expansiva que puede ocurrir en cualquier momento del año podría ser bautizada en servicio de oscurecer otras corrientes históricas. O bien: una era podría describir un campo aleatorio, donde cualquier momento posee el potencial de generar narrativas históricas alternativas que luchan por la transformación del presente. Ciertamente, es en este último espíritu de pluralismo radical que este trabajo actual hace sus reclamos por un modernismo objetivista y por una modernidad revolucionaria.

Tres conceptos, extraídos de la economía política, la geografía crítica y la dialéctica, iluminan la sofisticación del proyecto objetivista. A continuación, exploro con mayor detalle las metodologías que configurarán nuestros estudios de las obras del proyecto.

Concepto I: Desarrollos Combinados y Desiguales

Si una época puede ocurrir en cualquier momento del año, también puede ser el caso de que en cualquier momento dado múltiples épocas puedan compartir el mismo momento de manera competitiva o sinérgica, sus capas e imbricaciones generadas por un paisaje temporal y espacial desigual. Las formas del objetivismo nos presentan un índice estético de precisamente estas desigualdades globales y nacionales. Una topografía de la era de la Depresión, compuesta de culturas altas y masivas vertiginosamente contiguas, paisajes económicos urbanos y rurales, y relaciones sociales agrícolas e industrializadas, proporciona un lugar de nacimiento incómodo para la producción objetivista. Escribiendo desde este útero tormentoso, los objetivistas organizan diversos detalles que registran los paisajes geográficos, sociales y culturales variados de la modernidad capitalista. Las inesperadas adjacencias características de la forma objetivista construyen negativos textuales de las correspondientes proximidades entre los desarrollos, los dedesarrollos y los sobredesarrollos producidos simultáneamente en el siglo III de capital. En este estudio, el término desarrollo combinado y desigual describirá este contradictorio terreno histórico, cultural y espacial en el que, y a menudo en contra, los objetivistas desarrollan sus materiales.

Los académicos de la producción cultural global tienden a utilizar marcos conceptuales de desarrollo desigual en sus descripciones del entorno trans e internacional en el que surgen diferentes literaturas nacionales.17 Los historiadores y críticos de los modernismos globales, en particular, se sienten cada vez más atraídos por los modelos político-económicos propuestos por los teóricos transnacionales y poscoloniales de los sistemas mundiales.18 El concepto también sustenta, por ejemplo, la encuesta de Matei Calinescu sobre la tradición crítica que trata el modernismo como un movimiento que surgió en el Sur Global bajo la bandera de lo que Perry Anderson insiste en que es el anticolonialismo cultural.19 La desigualdad combinada también informa la conocida tesis de "triangulación" de este último sobre los orígenes del modernismo continental, que enfatiza la igual importancia del academicismo del antiguo régimen, el socialismo revolucionario y el desarrollo tecnológico en la formación de la vanguardia europea.20 Martin Puchner también se basa en una teoría del desarrollo desigual a medida que "confirma que las formas más radicales de modernismo ocurrieron no en las naciones más industrializadas, sino en lugares donde las fuerzas de la modernización confrontaron violentamente formas más antiguas de producción y organización social".21 Tales enfoques preservan un enfoque en el globo diferenciado y asimétrico en el que emergen los modernismos, al tiempo que atienden a la especificidad nacional de sus bountiful iteraciones.22

El geógrafo crítico David Harvey utiliza una dialéctica entre regímenes espaciales articulados transnacionalmente y nacionalmente en su despliegue del desarrollo combinado y desigual como una lógica estructurante para explicar las formas en que el capitalismo produce un "entorno geográfico variado". Para Harvey, el desarrollo desigual es un concepto amplio que se aplica igualmente

de manera fructífera a las asimetrías entre varios sectores del desarrollo capitalista, enclaves y segregaciones sociales, y variaciones de desarrollo geográficamente articuladas en y entre los estados-nación. El presente estudio del modernismo revolucionario comparte las preocupaciones de Harvey con las dinámicas complejas presentes en todos estos sentidos del concepto, pero está especialmente interesado en los contornos espaciales de la desigualdad, tal como se presenta tanto en la página como en el mundo. De hecho, una de las principales tendencias del objetivismo es presentar detalles geográficos desiguales en enjambres estratégicos que revelan cómo formaciones sociales desiguales y no relacionadas operan de manera mutuamente constitutiva. Esta sinergia de desigualdad produce y reproduce incesantemente espacios de hiper y subdesarrollo, arcaísmo y prácticas culturales emergentes. En el capítulo 1, exploro la explicación de Harvey sobre la tendencia del capitalismo a buscar "soluciones espaciales" a su problema perpetuo de sobreacumulación. La "solución espacial" proporciona la base del análisis de Harvey de la Depresión estadounidense de la década de 1930, explicando cómo la crisis en el núcleo requiere y produce nuevas regiones cuya riqueza despoja; dichos espacios, como veremos, contornean gran parte de "A" temprana. ¿No estamos presenciando un encuentro modernista con los efectos de tal solución espacial cuando leemos, en el capítulo 2, cómo George y Mary Oppen exploran una ciudad de Nueva York cuya expansión geográfica aún no era conmensurable con la de su subestructura de metro? Si los espacios que marcan la territorialización incompleta de la tierra por los medios de transporte se presentan como estériles, vacíos y residuales, ¿no es porque una solución espacial en expansión hace que su apariencia sea así?

Prestar atención al desarrollo desigual tiene la ventaja analítica de unir las historias a menudo separadas de las transformaciones económicas, las formaciones políticas y los movimientos sociales; del mismo modo, los artefactos estéticos de un mundo estructurado de manera desigual tienen sus orígenes no solo en un mundo que los precede, sino también en las aspiraciones de los actores sociales que disputan la forma de la sociedad que los heredará. Por definición histórica, la estructuración del mundo del siglo XX por el imperialismo y los movimientos internacionales anticolonialistas une cada modernismo, revolucionario o revanchista, a un sustrato globalizado y globalizador. Los textos del objetivismo testimonian el papel constitutivo de los movimientos revolucionarios en la formación no solo de los modernismos del núcleo anglo-europeo y las periferias del Sur Global, sino también de los Estados Unidos. De hecho, las constelaciones constructivistas del objetivismo incluyen actores y acciones dentro de diversos anticapitalismos globales; en estos casos, la adyacencia, sostengo, expresa formalmente las solidaridades internacionales características de las luchas revolucionarias de principios del siglo XX. Las adyacencias íntimas de los movimientos revolucionarios en Rusia, China y los Estados Unidos en las secciones de la era de la Depresión de "A" de Zukofsky, por ejemplo, invitan a la investigación sobre el telos compartido de los actores sociales separados por escenas nacionales.

El desarrollo desigual, como concepto, ha gozado históricamente de una amplia aplicación en el funcionamiento del capitalismo. Marx argumenta, tan temprano como en los Grundrisse, que varios lados prismáticos de la totalidad capitalista se desarrollaron de manera desigual; por ejemplo, el "desarrollo artístico" a menudo se adelanta al desarrollo en "producción material". Marx se preocupa por el problema de la transición de un modo de producción a otro; estas transiciones a menudo están indexadas por categorías sociales cuyo desarrollo parece arcaico o emergente frente al trasfondo de su totalidad histórica. En Marx, el desarrollo desigual es una frase sugerente que, a su vez, se refiere al marco crítico a través del cual tiene lugar el análisis histórico, el paisaje del desarrollo capitalista y la desigualdad que acolcha ese desarrollo. Dada la riqueza de su poder explicativo, el desarrollo desigual como concepto ha sido central para el desarrollo de la teoría política y cultural del siglo XX. En el propio momento de los objetivistas, proporcionó la piedra angular para las artes políticas de Lenin, Trotsky y una serie de anticolonialismos revolucionarios.

El concepto de desarrollo combinado y desigual, según el autor, es una herramienta analítica universal que se aplica tanto a las asimetrías en el desarrollo entre entidades nacionales como a los desarrollos dentro del propio Estado-nación. En este estudio se examina cómo el carácter internacional del desarrollo capitalista desigual y la revuelta contra él forman la base y la prehistoria de la mediación formal del Objectivismo de las desigualdades combinadas de la era de la Depresión en el interior nacional estadounidense. Esta perspectiva se une a la tendencia global en los estudios del modernismo, especialmente en la medida en que se restablece el problema de la espacialidad en el análisis del desarrollo transnacional del capitalismo y el modernismo.

El autor argumenta que el Objectivismo modernista entendía su papel como parte de una internationale y se recapturaba a sí mismo en sus solidaridades anticapitalistas, la imaginación espacial desde su lugar de nacimiento en la conquista y el imperialismo. La formulación de "desarrollo combinado y desigual" es de Leon Trotsky y se desarrolló a lo largo de sus análisis de la dinámica del desarrollo capitalista en Rusia. Trotsky afirma que del principio universal de la desigualdad se deriva la ley del desarrollo combinado, que significa la combinación de diferentes etapas del viaje, la fusión de los pasos separados, una amalgama de formas arcaicas y contemporáneas. Esta teoría encuentra su correlato formal en los montajes simultáneos y a veces opuestos de corrientes históricas y culturales en el Objectivismo.

Entonces, Trotsky nos brinda una economía política cuyos principios guían nuestra estrategia de lectura impulsada espacialmente de las formas de Objectivism. La alineación biográfica de Trotsky con el modernismo internacional está bien documentada; más famosamente, coescribió el "Manifiesto por un arte revolucionario independiente" con André Breton en 1938. Si bien el contacto directo de Trotsky con el modernismo estadounidense fue limitado por su exilio geográfico e ideológico, algunos Objectivistas leyeron los escritos de Trotsky, incluido Oppen, quien estudió "La historia de la Revolución Rusa" junto con su esposa Mary. Mi enfoque aquí no son estas conexiones literarias, ni siquiera las

similitudes biográficas entre Trotsky y, por ejemplo, Zukofsky (también un marxista judío de procedencia rusa con un historial de apoyo crítico al Partido Comunista), sino en qué medida la cuenta de Trotsky y la práctica de Objectivist ofrecen un índice contemporáneo de las transformaciones y crisis del capitalismo global en las primeras cuatro décadas del siglo XX.

Cuando se aplican a la estética literaria, los conocimientos críticos que surgen de la analítica del desarrollo combinado y desigual hablan de preguntas de larga data sobre la práctica modernista: ¿Deja el modernismo un registro de abrazar el todo social, o con un melancólico diario de infinita diferenciación y deslizamiento? ¿Cómo reconciliamos las narrativas críticas del modernismo que citan su compromiso con lo "nuevo" junto con aquellas que documentan su afinidad por una colección a menudo excéntrica de tradiciones estéticas premodernas? Las dobles afinidades de Objectivism hacia estructuras de abrazo de longitud épica, por un lado, y, por otro lado, la presentación disonante de los contenidos de esas totalidades, imprimen formalmente precisamente las condiciones de desarrollo combinado y desigual descritas por Trotsky y renovadas en el trabajo de Henri Lefebvre. Lefebvre fundamenta una analítica espacial en las dos tendencias del capitalismo: la producción de un sistema mundial interconectado, totalizable y a menudo cada vez más homogeneizado, está ligada a su página verso, la infinita diferenciación de las partes componentes del sistema en espacios "fragmentados y fracturados" "de acuerdo con la división del trabajo y de la división de las necesidades y funciones".28 Aquí radica la huella histórica de la analítica de Trotsky; el conflicto de clases tiene lugar en regiones y estados-nación que se proliferan por el desarrollo global del imperialismo. El análisis de Lefebvre insiste en la interdependencia de estas tendencias contradictorias hacia la diferenciación y la homogeneización. A la luz de esto, un texto como "Discrete Series" de Oppen se ilumina útilmente como una representación bicameral de la apariencia autónoma de actores y objetos en sus paisajes corrugados, y las unidades capitalistas que los representan así.

No solo la forma modernista, sino también la formación del modernismo como objeto de estudio en general, tiene lugar en un contexto de desarrollos combinados e desiguales. Considere, por ejemplo, que el objetivismo como evento histórico precede la institucionalización del modernismo como una ideología estética coherente, una ideología que, según Fredric Jameson, fue "inventada por el Viejo Sur" en los años 50 y 60 cuando los poetas fugitivos y sus compañeros de viaje poblaron la academia. La observación de Jameson revela hasta qué punto el canon del modernismo en sí mismo se desarrolló a partir de las asimetrías del desarrollo nacional estadounidense. Los análisis contenidos en este libro tratan de manera similar al "modernismo" canónico estadounidense como un conjunto históricamente específico y distinto de parámetros formales, supuestos estéticos y orientaciones políticas. Citar la copresencia del objetivismo con un canon que ha recibido más estudio es señalar que el modernismo no solo registra estéticamente la desigualdad espacial y temporal, sino que su propia genealogía es un mapa de la diversidad salvaje de respuestas políticas y estéticas a esa desigualdad.

Concepto II: La Forma Mercancía

La aparición del objetivismo marca el primer compromiso consciente de la vanguardia estadounidense con un análisis marxista de la forma mercancía. La mercancía de consumo estaba bajo amenaza en la época de la Depresión. Su pátina de valor inherente y asocial estaba cada vez más empañada por una conciencia masiva de estilo Steinbeck que condenaba la contradicción entre la sobreproducción y la escasez. En la década de 1920 se produjo una explosión bien documentada de la diversificación de las mercancías en posesión de valores de uso idénticos, junto con la producción deliberada del ciudadano-consumidor a través del uso de la publicidad masiva y la industria cultural. Estas tendencias estuvieron acompañadas, por supuesto, por un aumento considerable de la tasa de explotación, derrotas aplastantes en sectores clave para la Federación Estadounidense del Trabajo y una década ininterrumpida de Jim Crow. La crisis de sobreproducción reveló rápidamente una ironía estructural: la escasez de esas mismas mercancías que recientemente habían sido puestas a disposición del mercado para los trabajadores que las habían producido. Esta contradicción planteó una pregunta con urgencia histórica: ¿cómo y por qué fluctúa el valor aparente de la mercancía a pesar de su forma invariable? Zukofsky comenzó "A" justo antes de la Depresión (como la han periodizado los economistas burgueses estrechamente); su primera sección fue completada en 1928. Durante finales de la década de 1920, Niedecker comenzó a entrenarse en las prácticas del surrealismo, y Oppen comenzó poemas que más tarde aparecerían en Discrete Series. El objetivismo, como movimiento poético, germinó en el desarrollo de la crisis de legitimidad de la forma mercancía.

La forma de la mercancía y su fetichismo, argumenta Marx famosamente, no es simplemente el velo ilusorio bajo el cual anida secretamente un núcleo de trabajo. La forma de apariencia de la mercancía adopta "las características sociales del trabajo de los hombres como características objetivas de los productos del propio trabajo, como las propiedades socio-naturales de estas cosas".30 Esta metalepsis surge del proceso por el cual las mercancías son retiradas de las manos de sus productores y se les vuelven a presentar a estos productores como parte de un sistema de intercambio que iguala los valores de los objetos entre sí, en lugar de con la fuerza laboral que los produjo. En resumen, las expropiaciones del capitalismo no se encuentran en el contenido oculto de la forma de la mercancía. Más bien, constituyen la forma de la mercancía en sí misma. Como explica Slavoj Žižek, "el trabajo asume la forma del valor de una mercancía" porque "sólo puede afirmar su carácter social en la forma de mercancía de su producto".31 Žižek urge aquí una hermenéutica de la forma que presta atención a la génesis histórica específica de la mercancía, su presentación estética, económica y cultural, y quizás lo más importante, la potencialidad para su transformación por aquellos en posesión de la alfabetización revolucionaria que tal hermenéutica fomenta.

Ya sea como autodidactas de la teoría de la forma de la mercancía de Marx, como fue el caso de Oppen y Zukofsky, o educados por la atmósfera tiránica de la mercancía en los hogares de la experiencia vivida, como en el caso de

Niedecker, los objetivistas escriben desde el lugar de esa creciente brecha entre la forma asocial de la mercancía y su contenido social. De hecho, el mismo nombre "Objetivismo", sostendría, encuentra sus orígenes en el retrato dialéctico pintado por Marx en el pasaje citado en el párrafo precedente, en el que describe, quizás contra intuitivamente, las mistificaciones del fetichismo de la mercancía como emergentes de condiciones objetivas. Este pasaje de Marx, como revelará el capítulo 3, era conocido impecablemente por Zukofsky.

Existen narrativas críticas formidables que exploran la materialidad lingüística del Objectivismo. Estas cuentas señalan que la insistencia de Zukofsky en el "poema como objeto" allana el camino para la poética de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Estas poéticas materialistas postmodernas se centran en la textura y las cualidades sonoras del lenguaje en protesta contra la reproducción de la subjetividad normativa por los regímenes inconscientes de la semiótica ahora naturalizada.32 Otros entenderán el Objectivismo como parte de una voluntad modernista más amplia de enfatizar el propio poema como "objeto".33 Al proponer una fuerte alineación del Objectivismo con la forma de la mercancía y las teorías marxistas que buscaban su explicación y abolición, busco agregar a una discusión crítica que hasta ahora ha enfatizado las dimensiones filológicas y empíricas del objeto-hood del Objectivismo. En contraste, este estudio enfatiza la comprensión sutil del Objectivismo del mundo de los objetos, no simplemente como místico, sino como estructuralmente informado por la asignación de valor al ámbito del intercambio. Con este fin, la contribución del Objectivismo a la poética política es pedagógica en lugar de propagandística; sus prácticas formales fomentan la adquisición de una alfabetización contra-fetichista. Tal alfabetización es la habilidad practicada de un sujeto comprometido doblemente en investigar alternativas a las ideologías al servicio de las cosas tal como son, y por qué y cómo tales ideologías asumen las formas que tienen. Las intensidades formales del Objectivismo indexan una materialidad semiótica de hecho; una semiótica de forma acelerada por una deposición provisional del reinado de la mercancía.

La profunda incorporación de la crítica a la forma mercancía contribuyó a la supresión de las antinomias formales del modernismo de primera generación en el Objectivismo. Estos compromisos materialistas inocularon al Objectivismo contra el empirismo latente del Imagismo; ningún estudioso aficionado de la forma mercancía podría imaginar que los particulares podrían ser despojados de sus nimbi ideológicos. Como exploraremos en mayor detalle, en 1935 Zukofsky se enfrentó a Pound en una breve serie de debates epistolares sobre lo que constituía una mercancía. Contra la afirmación de Pound de que el trabajo era una abstracción inmaterial, Zukofsky argumentó, siguiendo a Marx, que el trabajo era una mercancía material que se podía comprar y vender como cualquier otra. Este debate, que presagiaba las posiciones ideológicas y estéticas cada vez más divergentes de los dos poetas, representó, como mínimo, el diagnóstico del Objectivismo de la abstracción pura como síntoma de una conciencia inconsciente de los efectos de la mercancía en las formas de conocimiento disponibles. En lugar de tales abstracciones, el Objectivismo explora el tejido conectivo entre las palabras y los objetos que nombran, y al hacerlo, descubre

que cuando la forma poética revela contenido social, el lenguaje está estructurado de manera similar a la mercancía.

No hay duda de que el Objectivismo, como parte del éxito continuo de reformar el "modernismo" para reflejar una democracia representativa ideal compuesta de identidades infinitas, seguirá disfrutando de una presencia cada vez mayor en antologías y encuestas de poesía moderna. Sin embargo, lo que está en cuestión es qué tipo de Objectivismo permitirá esa institucionalización. He estado demostrando la centralidad de la forma mercancía en las intervenciones formales y la política que contornea la ubicación genealógica del Objectivismo dentro de la historia del modernismo. Al hacerlo, estoy postulando que la metabolización formal del fetichismo de la mercancía y su análisis por parte de los Objectivistas, posiblemente el relato más radical del siglo XX sobre el arreglo del mundo material, es tan importante para comprender su posición dentro de las corrientes del modernismo como lo son las identidades que estos poetas trabajaron dolorosamente para construir en los márgenes de la sociedad.

Concepto III: Mediación

Al escribir desde estos márgenes, los Objectivistas poseían un agudo sentido de la paralaje social, una conciencia de que el mundo requería un enfoque de indirección paciente. Nuestro tercer concepto, mediación, nos ayuda a recuperar esta indirección estética. En su sentido más amplio, la mediación es el proceso intermedio por el cual los sujetos interactúan con un mundo cuya constitución les precede. Para Marx, el trabajo es la mediación primaria entre el sujeto y su mundo. La separación del trabajador de sus propias herramientas que acompaña las desposesiones estructurantes del emergente capitalismo "socializa" efectivamente el trabajo como mediación, porque los trabajadores individuales no pueden enfrentar la naturaleza como individuos, sino como grupos organizados en centros de producción en masa. Esta separación tiene lugar junto con el surgimiento de otras mediaciones sociales universalizantes: la regla del intercambio por cualquier equivalente general (generalmente la forma dinero) que el estado autorice; y, por supuesto, la colonización extendida del mundo por la forma mercancía. Las mediaciones del momento histórico de Objectivismo fueron muchas, abarcando las mencionadas anteriormente y otras más. Los Objectivistas, como todos los actores sociales, encontraron su percepción y creación del mundo mediada no solo por la intercesión de lentes oscurecedores, sino también por otras mediaciones emergentes históricamente más jóvenes, incluyendo los medios y los órganos culturales de intereses capitalistas y anticapitalistas. Los Objectivistas buscaban descubrir y revelar no solo estas mediaciones a través de las cuales sus obras lograban surgir, sino también las formas en que los poemas que producían eran ellos mismos remediatizaciones del mundo social.

¿Cuáles son las estrategias formales a través de las cuales estas obras logran sus revelaciones? Para responder a esta pregunta, debemos llamar a conceptos de reciente adquisición: desarrollo combinado y desigual y forma mercancía.

Para revisar la discusión hasta ahora: la poética Objectivista encarna formalmente desarrollos combinados y desiguales dentro y entre naciones y regiones a través de la presentación paratactica de diversos particulares históricos. Estas adjacencias inesperadas revelan al lector sensible la copresencia de las múltiples situaciones de desarrollo que conforman el terreno capitalista. A través de sus presentaciones de esta desigualdad de la era de la Depresión, los Objectivistas crean obras que unen paisajes textuales fragmentados y provisionales. La crisis económica y política de los años 30 no solo puso en relieve la geografía contradictoria de los patrones de desarrollo estadounidenses; también reveló como comprometida la pátina de la mercancía, cuya circulación y omnipresencia estaban aumentando en proporción inversa a la tasa de ganancia decreciente del capitalismo corporativo.

Las preocupaciones centrales del objetivismo -una estética nacida del análisis y la negación de la forma mercantil y el registro textual de una lógica espacial de geografías culturales, políticas y económicas combinadas y desiguales- pueden entenderse como unidades celulares dentro del concepto más amplio hasta ahora: mediación. El manifiesto fundacional de Zukofsky del objetivismo, "Programa: 'Objetivistas' 1931", explora cómo el objetivismo centra sus energías poéticas en las mediaciones que preceden y estructuran simultáneamente los actos de representación. Al definir "Un objetivo", Zukofsky evoca famosamente el registro visual: "Un objetivo: (Óptica) - El objetivo que trae los rayos de un objeto a un foco. Aquello a lo que se apunta." Esta definición hace eco del capítulo 3, sección 4 de "El Capital" de Marx, donde Marx también utiliza la imagen de la transmisión de la luz desde el objeto al ojo como un medio para describir las formas en que el fetichismo de la mercancía sustituye las relaciones entre personas con relaciones entre cosas a los ojos del observador. Como hemos visto, el objetivismo, a pesar de la apariencia de su nombre, está menos interesado en los objetos o incluso en los datos perceptibles del mundo material, que en las formas que toman estos objetos y los caminos por los que viajan, mediados, para hacerse disponibles a nuestra percepción. En resumen, los poemas objetivistas se asignan a sí mismos una tarea tanto fantásticamente utópica como rigurosamente materialista: renderizar poéticamente estos "rayos" subvisibles que unen el objeto con su percepto. En este sentido, el objetivismo ocupa tenue e intersticialmente el espacio en el que el objeto asume una forma disponible al conocimiento. Este espacio no es propiamente fenomenológico, sino más bien pre-perceptivo; formalmente se encuentra en la parataxis, en ese espacio tipográfico entre las particularidades geográficas que los poemas mapean. Por ejemplo, en el movimiento de un poema al siguiente en la serie discreta de Oppen, el espacio entre cada poema es una oportunidad para habitar el momento en que cada escena o artefacto precedente media el siguiente. O: cuando saltamos del primer al segundo mundo en "A", el aliento que intercede entre hemisferios es también una oportunidad para aspirar el devenir histórico de nuevas geografías, traídas a la luz contra las agresiones -y solidaridades- de su vecino-en-texto.

Continuando con el análisis de la estética de la mediación en el contexto de la poética modernista, se puede trazar un arco crítico haciendo referencia a las

obras de György Lukács, Antonio Gramsci, Raymond Williams, Theodor Adorno, Louis Althusser y Fredric Jameson. Sin embargo, esta introducción no pretende omitir las sutilezas y polémicas que han caracterizado un siglo ya bien documentado de contribuciones materialistas a la teoría de la mediación. En todo caso, me gustaría reafirmar brevemente la utilidad de la mediación como un análisis estético; un análisis cuya riqueza crítica debería ser de especial interés para los estudiosos de la poética modernista.

El modernismo angloamericano se caracteriza a menudo por las estrategias que desarrolla para protestar contra la reificación del lenguaje: la extrañeza, el montaje, la impersonalidad; una insistencia formal en la materialidad del texto; el llamado y la atracción de colectivos tanto públicos como de círculo que restauran la sociabilidad del trabajo creativo; y así sucesivamente. Los objetivistas cartografían las acciones capilares a través de las cuales el mundo media y es mediado por los sentidos e intelecto de los sujetos. Al hacerlo, entregan un texto obstinado en su resistencia a tales procesos de reificación. Si la reificación del lenguaje produce la apariencia del discurso como autóctono y sin hilar de su relación viva con el cuerpo social, entonces el proyecto objetivista es codificar deliberadamente la mediación, el tejido conectivo que restaura a los sistemas de representación sus poderes duales en el condicionamiento y la articulación de la agencia. Sin embargo, la política objetivista va más allá de la restauración. Como una tendencia de vanguardia dentro de una cultura izquierdista cada vez más amplia comprometida con la agitación y la propaganda, con quienes compartía un interés comprometido en teorizar cómo el arte podría hablar tanto como ayudar a producir un público cada vez más revolucionario, el objetivismo estaba interesado en explorar la mediación como un elemento crucial de la pedagogía radical. Como tal, sus obras presentan a los sujetos, tanto colectivos como individuales, adquiriendo conocimiento no solo del mundo (como insistiría Oppen) "con el que se comparte el siglo" como una mediación tangible, sino también de sí mismos, como mediaciones prismáticas e históricamente cambiantes de una era revolucionaria.

Resumen de este libro

Este libro se presenta en forma de resumen y comienza explorando la política de las formas objetivistas de Zukofsky en el Capítulo 1. Para ello, se realizan análisis textuales que registran la compresión poética de imágenes, eventos y personas históricamente distintas que reflejan los desarrollos sociales, económicos y políticos desiguales en las geografías altamente diferenciadas del capitalismo. Estos arreglos son instancias de "parataxis radical". Las narrativas populares y críticas del modernismo tienden a citar sus formas fragmentadas como emblemáticas de las desunidades deslocalizadas de la modernidad. Por contraste, en el modernismo de Zukofsky encontramos particularidades que en un principio parecen no estar relacionadas, pero se ensamblan de tal manera que codifican la unidad problemática de las asimetrías molestas del capitalismo. El concepto político-económico de desarrollo desigual, sostengo, proporciona una base poderosa desde la cual explorar el paisaje variado en y contra el cual el modernismo revolucionario desarrolla estas estrategias formales. Las lecturas

cercanas de "A"-6 y "A"-8 exploran cómo Zukofsky utiliza la parataxis para elaborar una poética de las transformaciones históricas desiguales y los movimientos espaciales. Estas poéticas capturan formalmente las formas en que los legados estadounidenses de colonización y explotación continúan resonando y haciendo eco a lo largo del siglo XX, y en diferentes partes del mundo.

El autor comienza con un estudio de selecciones de "A"-8. Aquí, Zukofsky recrea y codifica poéticamente los cimientos transnacionales de la economía mercantilista estadounidense del siglo XVIII desde la perspectiva de un presente de crisis en la era de la Depresión. Desde esta perspectiva, "A"-8 conecta además la dinámica compleja de la formación de naciones con las migraciones transnacionales de la mano de obra. Si, como Marx diagnosticó, las temporalidades de la expansión capitalista parecen "aniquilar el espacio", entonces el proyecto del objetivista es restaurarlo a la visibilidad. Para ilustrar esto, el capítulo se centra en la dinámica espacial e histórica explorada en una serie de cartas imaginarias a lo largo de "A"-8. Cada una es escrita por un autor en un lugar y momento crucial para la comprensión de los espacios del Imperio: Marx escribe desde Londres; un soldado muerto envía una carta al New York Times después de la Primera Guerra Mundial; y, a raíz de la Revolución de 1928, un editor de libros chino rechaza el propio manuscrito de Zukofsky. El autor fundamenta este análisis de restauración de la espacialidad a la vertiginosa simultaneidad de acontecimientos globales con un regreso a "A"-6, donde Zukofsky ofrece al lector compresiones transpacíficas de la China revolucionaria y la urbanización capitalista en Chinatown, San Francisco. Aquí, el autor cultiva el desarrollo desigual como un análisis crítico literario a medida que atiende al registro objetivista de la asimetría del desarrollo tanto entre como dentro de los estados nacionales.

En el capítulo 2, analizo la colección Discrete Series de George Oppen de 1934 como, entre otras cosas, un contrapunto poético al cine de vanguardia modernista. Discrete Series fue el último esfuerzo poético de Oppen antes de tomar un receso de veinticinco años en la escritura de poesía, un receso que comenzó al convertirse en organizador en movimientos sociales comunistas y progresistas. Oppen escribió Discrete Series en parte como un paralelo formal a su experiencia de montar el metro de la ciudad de Nueva York por primera vez; la forma del poema aproxima la experiencia de "serie" de "discretas" escenas e imágenes en los contradictorios paisajes espaciales de la Nueva York de los años treinta. Individualmente, los poemas de Discrete Series se inspiran en una variedad de formas literarias que estaban en juego a principios del siglo XX: el realismo tardío y el primer imagismo. Más que esto, tomados en serie, los poemas reflejan críticamente el surgimiento de las formas poéticas radicales del modernismo angloamericano, incluso cuando escriben esa misma trayectoria de nuevo. Esta nueva trayectoria es notablemente cinematográfica: Discrete Series invierte las imágenes del Imagismo con una estructura paratáctica y cinematográfica que encuentra una causa común con la parataxis radical de Zukofsky. Los paisajes urbanos articulados verticalmente de Oppen se comparan solidariamente con el trabajo de los primeros cineastas de vanguardia rusos como Dziga Vertov. Por ejemplo, en el poema "Blanco, Desde el," un ojo

de cine se mueve desde debajo de las aceras, desenterrando los detalles y las formas estéticas de un paisaje estadounidense pre-capitalista, luego asciende para explorar las "alternativas limitadas" ofrecidas por un elevador de un rascacielos. Como lo demuestran las lecturas geográficamente energizadas, la descripción simultánea de la fragmentación y la totalización en la cultura capitalista en los poemas tiene fuertes afinidades con la cuenta de Lefebvre de los espacios simultáneamente "fracturados y homogeneizados" de la modernidad.

En el libro "Discrete Series", se aborda la relación entre el capitalismo y la transformación de los espacios urbanos y naturales, y cómo esto se refleja en la poesía. El autor analiza la obra de George Oppen y Louis Zukofsky para mostrar cómo ambos poetas abordan el problema de la forma mercantil y la fetichización del objeto en su trabajo.

En el capítulo 2, el autor se centra en la poesía de Oppen, particularmente en sus poemas que se desarrollan en paisajes marinos, como "Party on Shipboard", "Bolt" y "The Mast". A través de estos poemas, el autor explora cómo la estructura de la crisis capitalista, la desigualdad y la vida perceptual entrenada bajo la miopía del fetichismo de la mercancía también se aplica al océano. El autor muestra cómo Oppen emplea figuras de mujeres como índices formales de desarrollos culturales y prácticas estéticas para definir los límites ideológicos de su proyecto experimental.

En el capítulo 3, el autor se centra en la poesía de Zukofsky y cómo ésta marca una ruptura definitiva con los movimientos modernistas anteriores, estableciendo una trayectoria materialista dentro de la poética estadounidense. El autor analiza el debate epistolar de 1935 entre Pound y Zukofsky sobre la naturaleza de la forma mercantil y cómo éste cristaliza la división ideológica y formal entre el modernismo de primera generación y el modernismo de segunda generación objetivista. El autor muestra cómo Zukofsky articula y construye una poética informada por una cuenta de la forma mercantil y sus "secretos" según Marx. El autor analiza detalladamente las estrofas de canzone en "A" - 9, que son en sí mismas commodities que protestan que "las manos, el corazón, no los valores nos hicieron". En esta poesía, Zukofsky traza una supersesión materialista de la voz impersonal del modernismo de primera generación al tiempo que decodifica la forma mercantil y exfolia sus contenidos para preparar al lector para la lectura de experimentos modernistas y para decodificar un mundo estructurado por el fetichismo.

En el capítulo 4, se exploran las obras del primer período surrealista de Lorine Niedecker, una esquina de su obra rara vez visitada. Se argumenta que Niedecker participa a la vez en una tradición objetivista centrada en Zukofsky y en el movimiento feminista surrealista transatlántico floreciente en las décadas de 1920 y 1930. La ubicación de Niedecker en Wisconsin significaba que su acceso a la vanguardia viva era casi completamente mediado por compromisos epistolares sostenidos o a través de encuentros a menudo tardíos con círculos surrealistas transatlánticos y pequeñas revistas. En respuesta a esta situación,

la obra de Niedecker desarrolla una poética de vanguardia que juega tanto con las relaciones capitalistas asimétricas entre el campo y la ciudad como con raíces en ellas. Niedecker reemplaza el ambiente campestre y folklórico con un paisaje mucho más específico históricamente de formaciones simultáneamente modernas y residuales. Por ejemplo, en su tríptico experimental "Beyond What", "fábricas y colinas" se combinan para crear el terreno de la vida fantástica. En todos los trípticos surrealistas de Niedecker, encontramos que la conciencia es tan desigual como el mundo que ordena. Se analizan extensamente las dos obras más largas del período surrealista de Niedecker: Progression (1933) y Next Year or I Fly My Rounds Tempestuous (1935). En los poemas de Progression, Niedecker se mueve desde una preocupación por los aspectos externos, avanzando hacia el interior para explorar la difícil liberación del sujeto, una liberación nacida redentoramente del fracaso de su integración psíquica en un mundo hostil de mercancías y particulares históricos reificados. Progression nos invita a repensar la alineación de género de la interioridad con el retiro y la exterioridad con el avance. En cambio, la obra muestra cómo la representación de la interioridad revela los contornos materiales de la propia subjetividad.

Next Year de Niedecker está compuesto por pequeños rectángulos de papel cuidadosamente pegados en el centro de veintisiete páginas de un calendario devocional de 1935, regalado a Zukofsky en Navidad de 1934. Los poemas de Next Year, sostengo, combinan la crítica objectivista de las narrativas del progreso temporal con formas poéticas surrealistas que enfatizan la actuación del género y la tiranía vencible de la vida doméstica. De hecho, estos poemas revelan aún más la hibridación de Niedecker del objetivismo y el surrealismo. El matrimonio es productivo: Niedecker remedia la falta de atención objetivista a los contornos materiales de la topografía psíquica. Su corrección se basa dialécticamente en los principios fundamentales del objetivismo: una resistencia a la territorialización de la conciencia por la forma de la mercancía; el tratamiento poético del sujeto como mediación de las fuerzas históricas; y la documentación formal de la estructuración desigual no solo del mundo exterior sino también, para Niedecker, del mundo interior.

En el capítulo 5, delinearé una estética objetivista de la conciencia política. Mi enfoque se centra en las formas en que Zukofsky reconceptualiza la autorreflexividad formal característica del modernismo de primera generación como base para la posición consciente del sujeto modernista de segunda generación en los flujos históricos de desarrollo discursivo. En esta reflexividad específicamente objetivista, el poeta diseña sus materiales en interés de fomentar dicha subjetividad histórica y, al hacerlo, desarrolla una estética que destaca la inserción de los sujetos individuales en historias colectivas y sociales. La reflexividad objetivista insta a los lectores a situarse en relación con estas historias y a imaginarse a sí mismos como agentes potencialmente revolucionarios de transformación. Como beneficiario de esta visión expansiva, el sujeto calibra su agencia con su determinación por el mundo histórico, sentando así las bases para la praxis social. Analizo dos colecciones de poesía de Zukofsky, 55 Poems (1941) y Anew (1946), para argumentar que sus contenidos encarnan formalmente este proceso de autorreflexión crítica.

La lectura textual comienza con el poema "11" de Anew, que trata sobre la transformación de antiguos centros industriales en desarrollos habitacionales en el contexto de las crisis económicas y sociales de la década de 1930. El poema, hablado en parte en voz de un inmigrante judío que habla yiddish, explora cómo las asimetrías de desarrollo del capitalismo se expresan en dialectos específicos de etnia y clase. En "11", la subjetividad es inseparable de los objetos, las mercancías y los paisajes construidos de su contexto social. Esta imbricación de sujeto y objeto se ejemplifica aún más en "A mi lavabo" y su pieza compañera "Más allá del lavabo". En estos poemas, un objeto cotidiano, el "lavabo", proporciona una conexión imaginaria entre las abluciones domésticas privadas del poeta y las prácticas simultáneas de baño de un colectivo más grande e invisible. La mediación del objeto proporciona el tejido conectivo necesario para la solidaridad del poeta con una clase trabajadora más amplia, incluso en momentos de mayor individualización y privacidad. En "Más allá de", el poema reflexiona sobre sí mismo como una mediación que une al poeta con esa totalidad más amplia. Para los objetivistas, la autorreflexividad estética es la imagen después del signo de la aprehensión del sujeto de sí mismo dentro de un contexto social e histórico.

El micropoema "¿Qué son estas canciones?" explora aún más el objeto de arte como un vínculo prismático entre el sujeto individual y un mundo alienado. El poema introduce una cuenta comprimida imposiblemente de la relación entre el arte y la agencia subjetiva. En esta cuenta, las "canciones" adquieren significado social a través de su capacidad para producir el mismo sujeto lector que requieren para ingresar a la vida discursiva. Un giro al poema más largo "Me alegro de que estuvieran allí" complementa esta cuenta de la encarnación poética de la libertad del sujeto dentro del mundo. Se completa el capítulo 5 con un análisis, preocupado por el desarrollo de la autorreflexión crítica, del sestina "Mantis" de Zukofsky. Esto, quizás lo más reconocible para un público más amplio de las obras de Zukofsky, presenta un encuentro difícil entre el poeta y el insecto epónimo. Esta confrontación permite al poeta explorar la relación entre el avant-gardista revolucionario y la vida popular. Zukofsky, sin participar en el hortativo de propaganda directa, ni retirarse a los reinos de la areferencialidad, exhorte a la mantis a convertirse en un punto de contacto simbólico: entre el poeta y la clase trabajadora, y entre la acción colectiva y la posibilidad revolucionaria. El potencial revolucionario de la mantis solo puede activarse cuando poeta y proletariado se entregan juntos al proceso revolucionario, transformando sus "aterrados pechos" en helipuertos para el vuelo transportador y liberador de la mantis.

I La Poética Desigual de la Parataxis Radical

1. Zukofsky

La economía política del modernismo revolucionario

En los campos de la poética moderna y contemporánea en particular y los estudios culturales en general, la investigación reciente se ha centrado en la teoría de los sistemas mundiales y la geografía crítica para situar las cuestiones de la cultura en una matriz global. Cada vez más, los teóricos y estudiosos de la literatura utilizan los conceptos científicos sociales de centro, margen, núcleo, periferia y desarrollo desigual para problematizar los lugares comunes críticos con respecto a las trayectorias de "diseminación" de las formas literarias desde las polis del imperio hasta el campo de la neocolonia. Siguiendo esta tendencia, analizo las geografías políticas de la poética objetivista del siglo XX temprano de Louis Zukofsky como ejemplar de lo que llamaré modernismo revolucionario americano, caracterizado en gran parte por su anticapitalismo y agresiva experimentación formal. Exploro cómo la poesía objetivista elabora en términos estéticos los conceptos económicos y sociales de los economistas políticos del siglo XX y XXI de desarrollo desigual, un arco que se extiende desde Leon Trotsky hasta David Harvey y que comprende una diversa tradición interdisciplinaria de pensamiento. Los lectores encontrarán a Zukofsky situado dentro de este arco político-económico, y su confrontación con las tectónicas diferenciales del capitalismo en las primeras décadas del siglo XX se reenactuará.

Permítanme que este pasaje de "A" -8 presente los conceptos clave de las discusiones que siguen:

Los ferrocarriles y carreteras han atado

La sangre del campo y de la ciudad

Y las cadenas

Llevan el trigo rápido a la máquina

Esto es mayo

¡Los ejércitos de los pobres inundan la tierra!

Los arrendadores, una vez alimentados por los oprimidos

No pueden alimentarlos con su contratación

Ni las cadenas

Retienen a los hambrientos

Esto es mayo

¡Los pobres están inundando la tierra!

La luz ilumina en el aire, las flores rojas florecen

Como nada en la tierra

Ahora las cadenas

Arrastran tumbas para acostarse en ellas

Esto es mayo

¡Los ejércitos de los pobres inundan la tierra!

Marcha

Desde el arrendador desencadenado

Hasta que tu ganancia

Sea el

del mundo.

Este pasaje ofrece una compleja expansión y reorganización de un poema que Zukofsky había publicado originalmente en mayo de 1938 en New Masses con el título de "March Comrades" ("Palabras para un coro de trabajadores de 'A' - 8", discutido con más detalle en el capítulo 5). Las estrofas citadas arriba proponen una poética de transformación revolucionaria informada por una geografía de desigualdad unificada de la era de la Depresión en la que "los ferrocarriles y las carreteras han unido la sangre del campo y la ciudad". Las cadenas que suturan la ciudad al campo son aquellas de las que los pobres deben emanciparse; también son las mismas cosas que cavarán la tumba del sistema en sí mismo, cuando "las cadenas arrastren las tumbas en las que yacen". Aquí, el lenguaje comunista de las cadenas que la clase trabajadora debe perder aparece en un papel expandido, refiriéndose también a las interdependencias geográficas que impulsan la producción misma. El pasaje inspira la pregunta: ¿cómo y por qué las articulaciones espaciales del desarrollo económico texturizan el paisaje literario del Objetivismo?

En contra de la perspectiva ideológico-estética inaugurada por Ezra Pound y T. S. Eliot que ve la modernidad y el modernismo poético como marcados por la fragmentación y la disolución, encontraremos que los objetivistas entienden su modernidad como un vasto pero cada vez más integrado conjunto de desarrollos y detalles culturales. Lo que llamaré una poética de desarrollo desigual es un registro estético de tal paisaje. La poética del desarrollo desigual revela que lo que parecen ser las formas fragmentadas de una unidad disolvente son, para el objetivista, diferenciaciones dentro de un mundo social legible mediante una intaglio relacional de comparación paratactica. Como la argumentación revelará detalladamente más abajo, esta poética es la estrategia clave del Objetivismo para cartografiar las geografías del capitalismo en crisis de la era de la Depresión.

La metodología comparativa de Zukofsky fusiona enfoques estéticos y político-económicos, uniendo objetos y eventos aparentemente distantes a través de la principal estrategia formal de parataxis. Así, por ejemplo, encontramos en "A" de

Zukofsky a Nueva York en 1648 conviviendo con un Henry Adams de finales del período victoriano. O, la Pasión según San Mateo de Bach y la Revolución Rusa se iluminan mutuamente a través de su adyacencia comprimida. Esta adyacencia paratactica no sólo registra la comprensión capaz de Zukofsky de la historia, sino también, y de igual importancia, la producción del capitalismo de zonas y geografías desarrolladas de manera diferencial.

La parataxis tiene una larga historia en los estudios académicos del modernismo. En la recuperación magistral de Adorno de la poesía de Hölderlin de su celebración por parte de los fascistas, la parataxis es esa técnica formal que permite al poeta "atacar la sintaxis sintácticamente". Las estrategias paratácticas permiten la aparición de una "unidad estética que sabe que es inconclusa" y generan precisamente el tipo de autoconocimiento inapropiado para la política fascista. Para el crítico postestructuralista también, la parataxis es un bien estético, aunque su objetivo no sea el Reich sino el campo menos específico de la "linealidad". Peter Quartermain escribe que las estructuras paratácticas "suspenden la linealidad, porque reúnen datos cuyas relaciones entre sí no se especifican" y ofrecen "un campo... para que el lector deambule a su antojo" donde el autor ha abdicado de su autoridad para imponer el significado. En una ampliación de las potencialidades críticas de la parataxis, la estudiosa transnacional Susan Stanford Friedman llama a una estrategia de lectura que incorpore la "parataxis cultural". Una hermenéutica así honra el comparativismo que reside en las formas paratácticas, para examinar la "conjunción de escritores, buscando la multiplicidad de identidades, tradiciones y lugares que, una vez puestos en relación entre sí, pueden producir conocimientos de otra manera no visibles". La parataxis cultural, argumenta Friedman, "supone la necesidad de una orientación espacial". Este estudio de la parataxis de Zukofsky es tanto una respuesta al llamado de Friedman a respatializar la parataxis como un retorno al punto dialéctico de Adorno de que la parataxis señala no solo fisuras sino también unidades. Como Quartermain, yo también deseo que el lector "deambule a su antojo" en la obra de Zukofsky; cuando se entiende la parataxis como la transcodificación de una orquesta de desarrollos espaciales, culturales y políticos, las caminatas textuales peripatéticas del lector mapean profundas historias espacializadas, cuyo conocimiento, después de todo, es parte de cualquier travesía verdaderamente emancipatoria.

Al servicio de tales conocimientos, Marx completó el antecedente conceptual de las comparaciones formales desiguales de Zukofsky setenta y tres años antes de que naciera el Objetivismo. Debido a que Zukofsky poseía un profundo conocimiento textual de Marx, la responsabilidad crítica hacia el tejido intertextual de la obra objetivista del poeta recomienda un breve desvío a través del método de Marx. En la introducción a los Grundrisse, Marx sitúa las raíces del enfoque dialéctico para el análisis cultural en la comparación histórica. A través de su comparación, entidades que tienen la apariencia de una relación natural y continua (por ejemplo, el dinero y la propiedad) confiesan su situacionalidad histórica. Marx argumenta que, a pesar de su apariencia de inmediatez concreta, cosas como el dinero son "concretas porque (tienen) la concentración de muchas determinaciones, por lo tanto, unidad de lo diverso".

Marx invierte la comprensión habitual de la concreción; no es una propiedad física de un objeto, sino la forma en que percibimos las muchas historias sociales "diversas" de ese objeto. Estas historias acumuladas nunca se pueden extraer de un objeto que está solo; su excavación requiere la comparación de un objeto con otros, tanto pasados como presentes. El siguiente pasaje sugiere que este método comparativo puede excavar el pasado de una forma u objeto particular, revelando también las contradicciones específicas del presente histórico de esa forma:

El dinero puede existir y de hecho existió históricamente antes de que existiera el capital, antes de que existieran los bancos, antes de que existiera el trabajo asalariado, etc. Por lo tanto, en este sentido, se puede decir que una categoría más simple puede expresar las relaciones dominantes de un todo menos desarrollado, o bien aquellas relaciones subordinadas de un todo más desarrollado que ya tenían una existencia histórica antes de que el todo se desarrollara en la dirección expresada por una categoría más concreta. En ese sentido, el camino del pensamiento abstracto, que va de lo simple a lo combinado, correspondería al proceso histórico real.

En el modelo de desarrollo histórico diferenciado de Marx, las categorías culturales emergentes indican prolepticamente las "relaciones dominantes" no directamente observables en el presente. Sin embargo, al igual que la inmediacidad mistificada de la forma de mercancía, las formas de apariencia de las categorías culturales oscurecen su propia especificidad histórica. El método comparativo arroja luz sobre esta especificidad al revelar el contenido histórico oculto dentro de formas que, como el dinero, solo parecen inmunes a los cambios en el modo de producción. Según la explicación de Marx, el dinero revela la concreción de su forma particular solo cuando se contextualiza dentro de la historia de su propio desarrollo. Este pasaje asigna a los desarrollos desiguales de la historia un papel profético: las categorías culturales menos "desarrolladas" pueden expresar mejor las contradicciones dentro de las categorías culturales más "desarrolladas" o reificadas, y exponer su construcción. Ahora estamos preparados para volver al objetivismo de Zukofsky, que surge de las energías políticas generadas por las adjacencias ásperas que producen estas comparaciones.

El Programa Objectivista

El Programa Objectivista:

El epigrama de Zukofsky que da inicio al paramanifiesto "Program: 'Objectivists' 1931" es quizás la autodescripción más visitada del objetivismo como movimiento. Presentado a la editora de la revista Poetry Harriet Monroe por Pound, Zukofsky fue el editor invitado del número de febrero de 1931; además de "Program", Zukofsky incluyó obras de Oppen, Basil Bunting, William Carlos Williams y otros. "Program" encapsula de manera poderosa la forma en que la metodología comparativa de Marx resulta generativa para la explicación de las formas poéticas del objetivismo de Zukofsky. Y, por supuesto, "Program" ofrece un marco introductorio para las preocupaciones estéticas y políticas de "A" temprano.

Un objetivo: (Óptica) - La lente que enfoca los rayos de un objeto. (Uso militar: lo que se apunta). (Uso extendido a la poesía) - El deseo de lo que es objetivamente perfecto, inextricablemente la dirección de los detalles históricos y contemporáneos.

Se entiende que los detalles históricos y contemporáneos pueden referirse tanto a una cosa o cosas como a un evento o cadena de eventos: es decir, una botella de vidrio tirado egipcio en forma de un pez o hojas de roble, así como la interpretación de la Pasión según San Mateo de Bach en Leipzig, o la revolución rusa y el surgimiento de plantas metalúrgicas en Siberia.

El "objetivo" del manifiesto es dramatizar las inversiones políticas y las formas estéticas que inherentes a las obras del objetivismo. El lenguaje militar introduce la idea de que los objetivistas no solo representan "particulares históricos y contemporáneos", sino que lo hacen con una intencionalidad política colectiva y progresista que se asemeja más a una afiliación partidista que a una camarilla modernista.

Los ejemplos reunidos por Zukofsky dan cuenta de los periodos y particulares que puntillan la sensibilidad histórica del objetivismo. La amplia referencia alusiva incluye el poema de Marianne Moore "Una botella de vidrio egipcia en forma de pez"; la Pasión de Bach; y la rápida industrialización de Rusia inmediatamente después de la revolución de 1917. La serie de particulares refleja una preocupación objetivista con los desarrollos históricos transitorios e intersticiales. A primera vista, la yuxtaposición podría parecerse a un montaje eliotiano o incluso a un collage poundiano de eventos y artes endosados (o peor aún, indeseables). Sin embargo, en la estética de Eliot y Pound, los ejemplos son verdaderamente "ejemplares", ganando el respaldo o la condena del poeta-eticista. Frente a tal ejemplaridad ética, los particulares que energizan la sensibilidad objetivista encuentran causa común no como vehículos de capital cultural, sino como índices históricos de transformación cultural y política. Las fricciones que ocurren entre lo antiguo y lo nuevo en estos momentos transicionales no solo son las condiciones de posibilidad para el modernismo

contra hegemónico de Zukofsky, sino también la preocupación central de la poética en sí.

La alusión de Zukofsky a la interpretación de la Pasión de Bach en Leipzig anuncia la virtuosidad como un fenómeno artístico que nos invita a desafiar la uniformidad de cualquier momento histórico en particular. Al comentar sobre la naturaleza del trabajo de Bach, Adorno argumenta que es precisamente el carácter anacrónico de las composiciones de Bach lo que "se convierte en un precursor de las cosas por venir". Quizás de manera inesperada, es el despliegue estratégico de Bach de formas musicales precapitalistas, lo que Adorno lee como el llamado arcaísmo formalista de Bach, lo que testifica a un impulso utópico resistente específico de la modernidad. La Pasión es un motivo estructurante a lo largo de las primeras secciones de "A". Su estructura formal masiva y multivocal y su colección mareante de formas estéticas dominantes, emergentes y residuales la hacen particularmente adecuada para la poética del desarrollo desigual.

Los dos últimos particulares vinculados, la revolución rusa y el surgimiento de plantas metalúrgicas en Siberia, aluden a uno de los contextos históricos del surgimiento del objetivismo. La Revolución de 1917 fue sintomática de lo que los objetivistas veían como las múltiples temporalidades de la modernidad. Funcionando como una especie de revolución copernicana del siglo XX, propuso un globo centrado de manera diferente en el que las naciones centrales podrían ser vistas en paralaje desde la posición de las regiones periféricas contrahegemónicas. De esta manera, la Revolución rusa destacó para una amplia izquierda una vida política estadounidense cuyas afirmaciones de los principios liberales sin mediación de igualdades y libertades en desarrollo uniforme estaban experimentando una crisis de legitimidad en la era de la Depresión. A lo largo de "A" temprano, encontramos adjacencias paratacticas que exploran las formas en que la desigualdad y la revolución en la periferia global iluminaron una desigualdad correlativa en el interior nacional de los Estados Unidos. Considera, por ejemplo, lo siguiente de "A" - 6:

El tiempo era:

12 años después de la declaración de Ilytch

Cuando los colectivistas

Construyeron grandes plantas metalúrgicas

En Siberia,

Por una idea y práctica del pueblo;

Aranceles;

El embargo de los EE. UU.

Sobre la madera de pulpa de Rusia,

Aunque los EE. UU. necesitaban la madera de pulpa.

Si debe haber naciones, ¿por qué no

¿Aclarar que son para los negocios?

"Hay que encontrar nuevos usos para el trigo", dijo Henry;

Hubo un tiempo en que su envío habría

Hecho bien a Iván

todavía esperando su tractor -

Kulak incapaz de ver que no había

Nada de bueno en nada sin dinero.15

En este pasaje, encontramos la aparición de las plantas metalúrgicas del "Programa". Estas plantas, apropiadamente nombradas por su sublimación utópica de la oposición entre naturaleza e industria, proporcionan una instancia arquitectónica del mismo proceso de objetivación. Zukofsky se refiere más tarde en el "Programa" a la objetivación exitosa como "la disposición, en una unidad, de unidades menores de sinceridad, en otras palabras, la resolución de palabras y su ideación en una estructura". En una moda similar, las plantas colectivistas fusionan la idea y la práctica en los epicentros de la producción socializada. En contraste con el internacionalismo del pasaje, encontramos a "EE. UU." estableciendo aranceles para obstaculizar el desarrollo económico de la Rusia posrevolucionaria, aranceles en oposición directa a las necesidades inmediatas del cuerpo económico nacional, que "necesitaba la pulpa de madera". El proteccionismo imperialista obstaculiza tanto la importación como la exportación; el deseo de Henry Ford de encontrar nuevos usos comerciales no alimentarios para el trigo se lee como obsceno en el contexto global de la inseguridad alimentaria de la era de la Depresión en los Estados Unidos y una Rusia tecnológicamente subdesarrollada, donde las plantas metalúrgicas aún no estaban forjando tractores para el cultivo. Al igual que Ford, los campesinos propietarios de la tierra ("kulak") están menos interesados en el uso que en el valor de cambio de los bienes que producen; "no pueden ver que hay algo / bueno en cualquier cosa sin dinero". La contigüidad textual señala sorprendentes similitudes ideológicas sin sentimentalismo entre los herederos de la producción capitalista y estos agricultores precapitalistas. Sin embargo, esta contigüidad también sorprende, su inesperación señalando las asimetrías geopolíticas entre actores sociales distantes y opuestos. Estos hemisferios meridianos, resulta, están a la vez interdependientes y aislados, y se nos deja concluir, con los hambrientos, que el desarrollo desigual entre el núcleo y la periferia está profundamente ligado al desarrollo desigual dentro del propio núcleo. La pobreza es tanto concreta como espiritual, como continúa el pasaje, exigiendo ambas cosas:

Alfalfa para nuestros caballos,

El momento para los autoestopistas en todo el país

(verano).

Nueva York y luego la desolación.

Las acerías de Gary.

En el lago Michigan en Chicago,

dejó una nota diciendo que iba a Berkeley.

Desolación. Arbusto. Faldas de las Montañas Rocosas.

Un techo, como un mar verde, de una choza en el desierto de Nevada,

120 grados a la sombra

Lejos en el calor el monumento de

una ciudad. 18

El cambio del pasaje hacia el interior de Estados Unidos no debería sorprender. Sensible a las variaciones sociales y económicas de los paisajes fracturados por la revolución y la crisis, Zukofsky narra momentos de su viaje por carretera en 1930 que se combinan para mostrar una modernidad estadounidense unida en su desarrollo y subdesarrollo geográficos. Nueva York da paso a la "desolación", sólo para encontrarse con esas otras plantas metalúrgicas, esta vez en Gary, Indiana. (Zukofsky, como la mayoría de los trabajadores culturales progresistas de este período, habría sido muy consciente de que Gary fue el lugar de la famosa huelga siderúrgica de 1919, que fue hábilmente derrotada mediante la inflamación de tensiones raciales y sentimientos anticomitiva por parte de los industriales). El volteo del pasaje ofrece una vista paralaje de la "ciudad". Cuando partimos de "NYC" encontramos una periferia "desolada"; ahora observamos el "monumento de una ciudad" desde el oasis ("mar verde") de las chozas del desierto de Nevada. Un genitivo ambiguo ("de una ciudad") desestabiliza -y tipográficamente desplaza- la primacía histórica de la metrópolis. ¿Posee la ciudad un monumento, o es la ciudad en sí misma un monumento, proyectando su auto-narración sobre una periferia de la que debe depender para su cohesión dentro de la región y la historia? En este pasaje, y a lo largo de las secciones iniciales de "A" exploradas en las siguientes páginas, la geografía estadounidense de Zukofsky transcodifica un globo unido por la incongruencia.

Para el objetivista Zukofsky, la experiencia de 1917 no es una ruptura excepcional sino un comienzo histórico. Como señalé al principio, las formas poéticas del modernismo canónico son popularmente vistas como una expresión de alienación y fragmentación. En contraste, el objetivismo lee la fractura como las tensiones contradictorias entre las tendencias duales del capital. Estas tendencias son, por un lado, los "arreglos espaciales" rápidamente proliferantes y muy diversos, como lo describe David Harvey, y por otro, una territorialización

implacable y homogénea del mundo global. Harvey describe el arreglo espacial, que hace más para duplicar que remediar las crisis capitalistas:

Las fronteras de una región pueden ser ampliadas o aliviar la situación a través de exportaciones de capital, bienes o capacidades productivas, o importaciones de nuevas fuerzas laborales de otras regiones. La tendencia hacia la sobreacumulación queda sin control, pero se evita la devaluación mediante sucesivas y cada vez más grandes "transformaciones exteriores". Este proceso puede continuar hasta que todas las posibilidades externas estén agotadas o porque otras regiones se resistan a ser tratadas como simples apéndices convenientes... La geografía del desarrollo desigual ayuda a convertir las tendencias de crisis del capitalismo en configuraciones regionales compensatorias de rápida acumulación y devaluación.

En el núcleo global y sus periferias, las décadas de 1920 y 1930 vieron regiones y pueblos que efectivamente resistieron "ser tratados como meros apéndices". Harvey aquí enfatiza las formas en que la disposición capitalista, y la resistencia a ella, produce espacios diferenciados y regionalizados que están irrevocablemente ligados a los destinos de los demás. La convergencia rusa de no menos de tres temporalidades, articulada en los espacios interregionales presurizados y conflictivos del cuerpo nacional -revolución, contrarrevolución y el pasado feudal- hizo legible para los objetivistas que los fenómenos sociales aparentemente dispares están colectivamente respaldados por la acción desigual y entrelazada de las culturas capitalistas y precapitalistas. Y a través de la lente prismática de la Revolución Rusa, estos modernistas revolucionarios comenzarían a desnudar los desarrollos desiguales, no solo en Rusia sino también en el núcleo capitalista.

Considera las palabras del científico y filósofo francés de principios del siglo XX, Jules Henri Poincaré, que aparecen, selectivamente, más adelante en "A" -8, donde encontramos una cita comprimida que podría cristalizar el enfoque dialéctico de Zukofsky respecto a la relación de cualquier particular con sus vecinos: "Los hechos no son extraños entre sí". 20 Tomada de la obra de Poincaré de 1903 "La ciencia y la hipótesis", la frase resume de manera sucinta el argumento más largo del científico,

En el desarrollo de la física se pueden distinguir dos tendencias opuestas. Por un lado, se descubren continuamente nuevas relaciones entre objetos que parecían destinados a permanecer siempre desconectados; los hechos dispersos dejan de ser extraños entre sí y tienden a organizarse en una imponente síntesis. El avance de la ciencia va hacia la unidad y la simplicidad. Por otro lado, continuamente se revelan nuevos fenómenos; será mucho tiempo antes de que se les pueda asignar un lugar, y a veces puede suceder que para encontrarles un lugar, un rincón del edificio deba ser demolido. De la misma manera, seguimos percibiendo detalles cada vez más variados en los fenómenos que conocemos, donde nuestros sentidos rudimentarios no podían detectar ninguna falta de unidad. Lo que pensábamos que era simple se vuelve complejo, y el avance de la ciencia parece ir hacia la diversidad y la complicación.

En las secciones iniciales de "A", a menudo recurriendo a los registros del espacio o las matemáticas, se busca establecer y, a veces, restaurar, el tejido conectivo entre hechos que aparecen como fragmentos no relacionados ni afiliados. El poema muestra esos momentos en los que "es necesario demoler la esquina del edificio": cuando se pelan diariamente nuevos fenómenos espaciales y sociales por una orquesta global de adyacencias tensas e interdependientes. Cuando la revolución estalla en un lugar menos preparado por la historia y la crisis afecta a una nación en la cresta ascendente de su capacidad de producir para todos, Zukofsky responde construyendo una poética responsable de los eventos desgajados, de manera desigual, por la ruptura histórica.

La economía política revolucionaria de Trotsky y Zukofsky:

El marxismo y su práctica política, como hemos visto, proporcionan coordenadas conceptuales e históricas clave para el estudio del objetivismo de Zukofsky. Considere, como un nexo histórico de la filosofía y la acción política marxistas, las intervenciones críticas del contemporáneo de Zukofsky, León Trotsky. La teoría de Trotsky del desarrollo combinado y desigual busca explicar la dinámica del desarrollo desigual tanto dentro como entre las entidades nacionales / estatales. Trotsky elaboró esta teoría en las páginas de su ensayo "Revolución permanente", publicado en 1931, el mismo año que "Programa: 'Objetivistas'". El ensayo de Trotsky contiene una polémica considerada contra la posición político-estadista cada vez más estancada de la Internacional Comunista de que las naciones precomunistas deben pasar necesariamente por diversas formas de períodos económicos y sociales capitalistas modificados antes de socializar los medios de producción de manera comunista.

En un contraste marcado, Trotsky describe un globo compuesto por un número casi infinito de "etapas" interdependientes irrefutablemente, y en esta mezcla de contradicción territorial y social, el avance del desarrollo y el empobrecimiento son posibilidades iguales a medida que se intensifican las "combinaciones" resultantes de la globalización capitalista. El resultado político de la negación de Trotsky del relato estacionario del tiempo histórico lineal otorga una agencia inesperada a la pequeña pero emergente clase obrera de la periferia. Dado un mundo dividido por desarrollos combinados e desiguales, este sujeto colectivo no necesitaba marinar en un baño preparatorio de etapas históricas, sino que podía aprovechar la desigualdad de este terreno contradictorio avanzando en la transformación revolucionaria en el presente. Trotsky llamó a esta teoría una de "revolución permanente".

Sugiero que la poesía paratáctica de Objetivismo es un mural textual vibrante de revolución permanente, o dicho de otra manera, que la revolución permanente es el contrapunto político/práctico de la parataxis de Objetivismo. Los modelos contemporáneos comparten una crítica del llamado progreso y un compromiso

con una práctica analítica enraizada en la coexistencia de las variaciones de desarrollo. Marx describe famosamente los contornos de la temporalidad-espacialidad del capitalismo moderno como el aparente resultado de la "aniquilación del espacio por el tiempo", donde el capital despliega "los medios de comunicación y transporte" para "superar todas las barreras espaciales". Trotsky y Zukofsky también invitan a las compresiones de la historia. Las inesperadas adyacencias que aparecen dentro de su trabajo desafían las distensiones hipotácticas sobre las que se basan los relatos históricos estacionarios. Como señalo en la introducción de este libro, la invocación de Trotsky en un estudio de Objectivism no implica que los objetivistas adoptaran deliberadamente el modelo de desarrollo combinado e desigual. Más bien, argumentar que Trotsky y Zukofsky son íntimos conceptuales es señalar las formas en que la revolución y la crisis en el primer tercio del siglo XX fertilizaron imaginaciones políticas transnacionales que generaron modelos de historia espesos con las unidades cambiantes de múltiples temporalidades.

En la próxima sección, examinaremos detenidamente cómo Zukofsky contrarresta las historias recibidas de progreso constante e ininterrumpido con formas poéticas que organizan actores y eventos provenientes de orígenes geográfica e históricamente distantes. La poética paratactica de "A" en sí misma, a la que ahora volvemos, desarrolla la proposición del "Programa" de que la forma es donde la transformación puede ser más fácilmente reconocida.

La política de la parataxis en "A": Microhistorias prismáticas de la indigenidad, el trabajo y la migración

Como he sugerido, la parataxis es la estrategia distintiva de Objetivismo. Al elevar la parataxis al nivel de lógica estructural y significativa, "A" da un sacudón a los lectores embelesados por la naturalidad de su presente histórico. Escrito a lo largo de casi cincuenta años, la primera de las veinticuatro secciones de "A" apareció en 1928, la última en 1968, y la penúltima, "A" - 23, tan tarde como en 1974. El alcance del poema épico es vertiginoso; sus contenidos se basan en una concepción extremadamente amplia de lo que constituye la historia humana registrada: desde movimientos operísticos polivocales hasta las entonaciones del yidishe de Lower East Side; desde la Revolución Rusa hasta la guerra contra Vietnam, "A" es un registro colosal de la larga centuria de voracidad utópica de Zukofsky. En consonancia con nuestro enfoque en Objetivismo como modernismo de la era de la Depresión, dirigimos nuestra atención a una sección compuesta entre 1935 y 1937. Los "temas" de "A" - 8 son legión, pero una lista somera podría incluir: la ontología del trabajo; los Soviets; la industria estadounidense y la crisis económica; la historia social de la producción artística, con un enfoque especial en Bach; Marx y el marxismo; Henry Adams y los contornos ideológicos del incipiente imperio; la dispersión geográfica de los antiguos sitios de artesanía americana temprana en la ciudad de Nueva York; y las acciones en el lugar de trabajo en las regiones rurales y urbanas.

En la primera sección de interés para nuestra investigación, Zukofsky eleva las apuestas políticas de la estructura paratáctica con una crítica alusiva e inmanente del historicismo burgués:

"Si el historiador se preocupa por sus verdades,

está seguro de falsificar sus hechos.

El acercamiento con un agresor es

como el acercamiento de la langosta

con el tiburón, la langosta espera

que el tiburón no se la coma por completo,

sino sólo una pinza.

Más difícil para una langosta es mudar

su caparazón,

es la vis inercia de la historia de clase.

Hasta cuando el trabajo habrá cesado

de ser un mero medio de sustento de la vida.

Las personas: el capital más valioso de todos.

1648. Nueva York en la época holandesa.

Se ordena el pago de salarios a los indios

sin disputar sus cuentas.

1655. Se ordena que todos los judíos se vayan

de este lugar".

Zukofsky comienza con una cita modificada de The Education of Henry Adams, cuya filosofía de la historia fue el tema de la tesis de maestría del poeta en la Universidad de Columbia: "El historiador no debe intentar conocer lo que es verdad, si valora su honestidad; porque, si le importan sus verdades, es seguro que falsificará sus hechos".24 Desafiando la idea de una marcha histórica inexorable, Adams argumenta que "las leyes de la historia solo repiten las líneas de fuerza o pensamiento" (¡Zukofsky está feliz de apropiarse del idealismo de Adams en el interés de seguir modelos de tiempo histórico que no estén casados con las narrativas de progreso desarrollista!). Adams elabora aún más cómo "el niño nacido en 1900, entonces, nacería en un mundo nuevo que no sería una unidad sino múltiple".25 Adams une su relato del mundo postcentrado y après-teológico de la modernidad con meditaciones sobre la naturaleza de cambio de época de los hechos no sensibles de la física: "líneas de fuerza o pensamiento" son, en otras palabras, hechos que desafían la observación empírica pero que

no obstante son empíricamente verdaderos. En la hermenéutica de Adams, los hechos deben ser falsificados - hechos extraños, en el sentido brechtiano - para que sus condiciones estructurantes -o verdades- puedan hacerse visibles. En otras palabras, los hechos ya no pueden significar beligerantemente; deben asumir una difícil concordancia con las "honestidades" más amplias del contexto histórico.

En este pasaje, Zukofsky se preocupa por las malas abstracciones: no solo la de los "hechos", sino también la de las álgebras arbitrarias de equivalencia del capital. La metáfora de la cáscara de langosta del pasaje tiene su origen en la explicación de Marx sobre la lógica que estructura el precio de la mercancía y su valor de intercambio. En El Capital, Volumen 1, Marx hace referencia al ejemplo de la langosta que arroja su cáscara:

"Al igual que la forma relativa de valor en general, el precio expresa el valor de una mercancía (por ejemplo, una tonelada de hierro) al afirmar que una cantidad determinada del equivalente (por ejemplo, una onza de oro) es directamente intercambiable con hierro. Pero no afirma en absoluto lo contrario, que el hierro es directamente intercambiable por oro. Por lo tanto, para que una mercancía pueda operar efectivamente como valor de intercambio, debe despojarse de su cuerpo físico natural y transformarse de lo meramente imaginario en oro real, aunque este acto de transubstanciación puede ser más 'problemático' para ella que la transición de la necesidad a la libertad para el "concepto" hegeliano, la muda de su cáscara para una langosta, o el dejar atrás el viejo Adán para San Jerónimo".

En la medida en que la mercancía se intercambia por oro y la mercancía no es oro, se produce una verdadera transubstanciación para las partes involucradas. En este sentido, el proceso de transformación de la mercancía es muy real. Sin embargo, la transformación de hierro en oro es al mismo tiempo "imaginaria", su apariencia sobrenatural oscurece la fuerza laboral que respalda todo intercambio. Marx concluye que todo este proceso de transformación es menos "posible" que la síntesis hegeliana, la agotadora muda del caparazón de la langosta y la limpieza espiritual de San Jerónimo juntas. Es significativo que la metáfora del caparazón de langosta aparezca dentro de una serie de comparaciones. En un juego sintáctico sobre la naturaleza misma del intercambio, la dialéctica, la langosta y San Jerónimo se hacen formalmente equivalentes en virtud de su relación individual y colectiva análoga al hierro. Los ejemplos también comparten una eventual libertad de la necesidad y las limitaciones materiales; la dialéctica se consuma, la langosta cambia de caparazón y San Jerónimo supera su herencia adámica. Sin embargo, a pesar de su calidad utópica, estas transformaciones ejemplares siguen siendo menos fantásticas que los procesos aparentemente objetivos de la circulación de capital y el intercambio de mercancías. La observación de Marx se aplica recursivamente a la sabiduría epigramática de Adams. Tanto para Marx como para Adams, los "hechos" "reales" de la modernidad tienen poco que ver con lo que Zukofsky podría llamar sinceridad y tienen más que ver con la ideología y la economía política.

Después de esta digresión a través de Marx que ha desencantado al lector de la aparente neutralidad de tales abstracciones, Zukofsky regresa a Adams para redescubrirlo como alguien ajeno a la historia misma a la que había exigido fidelidad. Adams desarrolla el término vis inertia en una sección de la Educación que cristaliza la prevalencia de las narrativas spenglerianas en los discursos históricos de la modernidad, en los cuales las "Culturas Altas" se elevan, caen y vuelven a surgir irresistiblemente. Adams utiliza a Rusia como ejemplo de un país paralizado por la "inercia racial" que presenta, para él, una fuerza resistente a la "intensidad americana", o más francamente, al capitalismo americano. Desde el punto de vista posterior a 1917 de "A" - 8, la caracterización de Adams de Rusia como "inerte" señala los límites ideológicos y temporales de su historiografía. Esta referencia a la inercia también, y lo que es más importante, señala irónicamente las fallas en las evaluaciones contemporáneas de la atrasada Rusia, cuyo desarrollismo occidentalista sería intervenido por la teoría del desarrollo combinado y desigual de Trotsky.

El movimiento de la mano de obra pronto interrumpirá la marcha ordenada de la historia imperialista. Un extracto de Stalin de 1935, "la gente - el capital más valioso de todos", precede un salto paratáctico, al otro lado del cual comienza, de manera cruda, la línea de tiempo cuya diacronía puntual estructurará gran parte de "A" -8. Sin previo aviso, nos encontramos en 1648. Situando al lector en la América temprana, el pasaje llama la atención sobre los primeros intentos de transformar a la población indígena americana en trabajadores asalariados: "Ordenaron pagar los salarios de los indios". La práctica aparentemente universal de los salarios como compensación evoca primero una sensación de familiaridad, solo para involucrar al lector en el proceso de hacer distinciones históricas entre el período colonial y su propia modernidad. Los "salarios" del "indio" establecen el escenario para una negación determinada. Lo particular desarrolla una homología entre el trabajo asalariado pasado y presente, solo para interrumpir este arco transhistórico con una intervención desde la periferia indígena americana. El "indio" asalariado representa la aparición histórica de la forma salarial en la América colonial, y revela indirectamente, a través de su diferencia aún no naturalizada, las relaciones de poder desiguales y ocultas detrás del intercambio de dinero por trabajo. El entusiasmo (en cursiva) mostrado por los holandeses al entrar en esta relación ofrece además comentarios sobre la naturaleza e intenciones históricas de la forma salarial. Para un lector típico de la década de 1930, el deseo colonial de atraer a los sujetos a la relación salarial habría parecido en marcado contraste con el desempleo de la era de la Depresión. De hecho, los empleadores de la década de 1930 estaban lejos de estar ansiosos por compensar a los trabajadores y usaban la retención y reducción del salario como método de control social. La parataxis de la diferencia histórica revela los orígenes coercitivos de una forma salarial que fue precariamente naturalizada en la década de 1930 por la ideología del contrato consensual.

“1655” repite la historia, pero con una diferencia. El año marca la primera inmigración de judíos desde la colonia portuguesa de Brasil a las colonias americanas. Peter Stuyvesant, actuando en interés de los recién establecidos

comerciantes en las colonias, ordenó que los judíos se fueran. Sin embargo, la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales, citando la importancia de las inversiones de los judíos portugueses, solicitó con éxito a la administración colonial que se permitiera que los inmigrantes se quedaran. El rechazo estadounidense a la inmigración judía contrasta fuertemente con la fantasía de los colonizadores de la fácil integración de los indios. Una vez más, las formaciones sociales periféricas y, en este caso, migrantes en lugar de indígenas, revelan los regímenes laborales y económicos racializados de la administración colonial. El énfasis en la exclusión judía, en contraposición a las preocupaciones de Pound y Eliot por la imaginada dominación judía, habla del intento de Zukofsky no solo de contrarrestar esa idea cada vez más peligrosa con una genealogía alternativa, sino también de complicar el estereotipo de una clase mercantil itinerante judía indiferenciada al revelar sus raíces históricas en la exclusión.

Los inmigrantes judío-americanos -recordemos que Zukofsky era hijo de uno- tienen aquí el estatus semiótico de indicadores históricos: su presencia o ausencia (forzada) habla de la existencia de momentos culturales, económicos y políticos de transición y las desigualdades que acompañan a esos momentos. En "A" - 8, la migración del poder colonial del sur global (Brasil) al norte global (las colonias) indica la primera de las divisiones entre la administración colonial y las economías europeas y británicas, y revela recursivamente los contornos raciales de las primeras formaciones de clase estadounidenses. Además, "A" - 8 explora las relaciones sociales e históricas más mediadas: el trabajo remunerado y las prácticas excluyentes y el discurso de refugio de las primeras colonias americanas, a través de la introducción y presencia de un grupo social periférico y no asimilado. Zukofsky une desarrollos temporales y espaciales desiguales mediante la forma de la línea de tiempo, y la proximidad poética de 1648, 1655 y la década de 1930 (implícita) ofrece una lección comparativa sobre los movimientos desiguales del capital global, una lección en la que la copresencia del presente y el pasado simultáneamente desnaturaliza las ideologías de inclusión racial y la igualdad de la forma salarial.

Parataxis, por lo tanto, persuade al lector a reconocer tanto la similitud como la diferencia entre detalles distantes que se acercan y remedia un estado de conciencia "demasiado cansado para ver diferencias":

Amigos demasiado cansados para ver diferencias,

Esto, Marx lo disoció:

"El derecho igual... presupone la desigualdad,

Las personas diferentes no son iguales entre sí."

¡Pero para hacer la explotación por un hombre de muchos

imposible!

Cuando desaparezca la oposición entre trabajo intelectual y manual,

Cuando el trabajo haya dejado de ser simplemente un medio de

sostener la vida.

Este pasaje se basa en el libro Estado y Revolución de Lenin, que a su vez se basa en la Crítica del Programa de Gotha de Marx. Los versos aligeran la hermenéutica de la "diferencia" que hemos estado rastreando. Las historias y geografías que convergieron para alejar el trabajo asalariado y revelar las coordenadas raciales de los regímenes laborales se vuelven legibles para un ojo lector comprometido en una comparación continua. Esta práctica comparativa lubrica una sana alienación del barniz del presente. Este sujeto alienado pertenece a un futuro ("Cuando la oposición ... haya desaparecido") en el que la igualdad no es simplemente un cliché liberal puramente formal y la diferencia se "disocie" de la desigualdad.

La Aniquilación del Espacio por el Tiempo: Orientes Transpacíficos

La poética del desarrollo desigual nos sitúa en los puntos de contacto entre los ejes diacrónico y sincrónico de la historia. La línea de tiempo diacrónica de "A"-8 supone un desarrollo de la vida social cuya transformación revolucionaria "habrá" pasado a formar parte del pasado histórico. La excavación sincrónica a la que nos volvemos ahora supone un paisaje social temporal más espacial corporeizado en la cartografía crítica de detalles transatlánticos y hemisféricos.

"A"-6, escrito en 1930, explora las geografías políticas globales en las que tal sujeto podría surgir. En una sección que ejemplifica el vasto alcance referencial de "A" en su conjunto, Zukofsky deriva sus materiales poéticos de los espacios sociales de la costa oeste de América y se traslada, a través de un desvío por China, al paisaje cultural masivo de la ciudad de Nueva York. Moviendo transpacíficamente de oeste a este, Zukofsky carga a su lector a reconsiderar las posiciones de China y Estados Unidos en el sistema de capital global. La ruta espacial de la narrativa poética establece una negación importante: donde los lectores podrían pensar en China como "el este", "A"-6 parte de la costa oeste a través del Pacífico, y China se convierte en más occidental que el oeste. El eventual retorno a Nueva York completa la inversión del expansionismo estadounidense hacia el oeste. En este movimiento, el poema proporciona una negación determinada en el sentido más liberatorio adornoano: la inversión de la dirección del destino manifiesto destaca las condiciones para las conquistas del capital global.

El holismo global peripatético del texto remedia el famoso diagnóstico de Marx de la modernidad capitalista como la "aniquilación del espacio por el tiempo".

Logrado:

Las colinas y nieblas de San Francisco;

En uno de sus periódicos -

"Algunas de nuestras mejores y más grandes viudas

casi hacen el split ";

Sing Fat Co. - comerciantes.

A través

Del Pacífico

Las bandas rojas errantes del sur de China

Los pobres le darían a los pobres,

cuando se incitaban. Más allá

de tierra reseca y niebla aquí:

Tipo de mente fingiendo sed por sí misma -

broma de la tierra -

Concibidores de poesía "dura" -

Labios de piedra dramáticos, centauros, roca teatral -

Viviendo en una torre más allá de la roca,

en la mejor imitación de Sófocles.

En San Francisco, nos encontramos con un detalle encontrado: una especie de objeto de riesgo objetivo bretoniano en forma de un anuncio colocado por los "Sing Fat Co.-merchants" para viudas poseedoras de propiedades que "pueden hacer el split". Aparte del chiste sexual manifiesto, el comercio en estas "dowagers" también divide todo el Pacífico en un enjambremento que se straddling. Esta división formal debe ser realizada "a través de lo específico", es decir, sobre los mediadores económicos históricamente únicos de los comerciantes de Sing Fat. La sugerencia de que los "splits" de las viudas también son momentos de coito sexual se traslada a su extensión transpacífica, explorando a la vez la conectividad y la relativa autonomía de estos geodistantes. La poética de Zukofsky destaca la simultaneidad y la fragmentación contradictoria de los espacios globales de la modernidad, antes de Lefebvre.

Los "comerciantes" funcionan aquí de manera similar a la "Jewish... ordered to depart" de "A"-8. De nuevo, Zukofsky se basa en la figura del comerciante para hacer legibles las complejas interconexiones y divisiones del capital global. En la medida en que la referencia de Zukofsky a la Compañía Sing Fat evoca el comercio de novias por imagen para los trabajadores chinos afectados por las leyes de exclusión e inmigración, "Sing Fat" significa la ironía y la violencia central por la cual un trabajador inmigrante debe comprar una mercancía conyugal con la que reproducir su poder de trabajo como mercancía. Dentro del sofisticado centro urbano de San Francisco, donde significativamente la Compañía Sing Fat dominó gran parte del comercio de Chinatown, encontramos una clase de trabajadores chinos expresamente importados con el propósito de una industrialización rápida, pero que carecían de una estructura familiar privatizada e individualizada. El anuncio presenta tal familia como

inmediatamente producible a través de la importación de una mujer sin parentesco y poseedora de una propiedad.

“Across,” dividido en sus subunidades silábicas, enfatiza una lógica comparativa que une geografías quiasmicamente solo para negarlas, o tacharlas, una a la otra. Zukofsky invoca estratégicamente la periferia revolucionaria para contrarrestar la recepción profundamente racializada e ideológica de las representaciones de las personas asiáticas en la cultura impresa masiva en los Estados Unidos. “Las bandas rojas itinerantes” sirven como una negación radical de los comerciantes de Sing Fat, que tienen una valoración muy diferente. La oferta de los comerciantes de intercambio de personas por dinero nos presenta una identidad en mala fe, donde una falsa similitud resulta en la reificación total de la vida. En contraste, encontramos en el sur de China la encarnación formal poética de una identidad política radical: “los pobres darían a los pobres cuando estuvieran incitados”. Detrás de "incitados" suena "invitados"; en el momento revolucionario, la fuerza y la voluntad son adecuadas en el esfuerzo del sujeto hacia un "Más allá". El sujeto postrevolucionario no es, como lo querría la Derecha, legislado para ser después de la Revolución. Por el contrario, las “bandas rojas itinerantes” inauguran el “Más allá” y, en sus actividades revolucionarias presentes, ya están actuando en su nombre.

“Beyond” es también más allá de la “tierra reseca y la niebla” de San Francisco;

el salto temporal de China más allá de Estados Unidos desconcierta las representaciones de Asia como arcaica o subdesarrollada. De hecho, la repentina intervención textual de la visita de Zukofsky a la aislada “torre” de su contemporáneo, Robinson Jeffers, sugiere que es Occidente quien entrena su mirada nostálgicamente en el pasado. Allí Zukofsky encuentra un sujeto apetitivo que busca una libertad inauténtica de símbolos arcaicos (“centauros”) e indulgiendo en representaciones paródicas de la naturaleza (“labios dramáticos de piedra”; “roca teatral”). La insinceridad y mala fe de Jeffers desplazan efectivamente una fidelidad estética y política a las contradicciones de la desigualdad. Este teatro lúdico “dramático” y “burlón” de inautenticidad escenifica un encuentro nostálgico con la historia y la naturaleza, en lugar de una confrontación sobria con la stark facticidad del desarrollo desigual. El trabajo nostálgico de Jeffers está permanentemente estancado en la poesis en lugar de la praxis, entronizándose por encima de la lucha de clases. Este comportamiento subjetivo no praxico nunca puede reconciliar el yo y el espacio; está condenado a un pastiche de autodescubrimiento en una “[falsa] sed por sí mismo”.

El modernismo de Zukofsky interviene a la vez contra la nostalgia por una plenitud premoderna retroactivamente instalada y, más ampliamente, contra una ideología hegemónica que afirmaría que lo progresivo y lo futuro son la provincia del capitalismo occidental. La elaboración de una poética del desarrollo desigual abre un espacio estético crítico desde el cual Zukofsky puede corregir los errores de las narrativas de temporalidades homogeneizadas, ya sea que estén orientadas hacia las melancolías estéticas de la nostalgia o la fantasía monomaniaca del geocentro como futuro anterior del progreso.

En "A" - 8, Zukofsky vuelve a China, esta vez como el origen de una carta dentro de una serie de intercambios epistolares que puntuán esta sección del poema. Comenzamos con dos "cartas", la primera en Nueva York, la segunda en Londres, antes de un reencuentro con la periferia china en la tercera. La primera carta de interés revela, en tono paródico, los intereses materiales subyacentes al costo humano de la guerra:

Nueva York, Nueva York.

Editor, Times Union:

Moriría por la querida y vieja Standard Oil.

Ex-Soldier,

12:47 p.m.

Enviada por un "Ex-Soldier" desde regiones desconocidas al corazón de la cultura masiva de la metrópolis, la carta lleva un sello temporal inequívoco que marca muchos posibles momentos, incluyendo, pero no limitado a: cuando la carta fue escrita; cuando el soldado dejó su profesión; o el momento en que incluso podría haber "ex"pirado. Esta estructura excava múltiples posibilidades de eventos a partir de las puntualidades aparentemente precisas y singulares de "Times Union" y "12:47". Para que esta multiplicidad sea legible, el lector debe imaginar al soldado en muchas ubicaciones geográficas diferentes: en el extranjero en combate, "en casa" en los Estados Unidos o muerto. El sello temporal une eventos articulados en coordenadas globales simultáneas pero distintas.

El pasaje alude a la sustitución de un cuerpo nacional, vestido con romance y nostalgia familiar ("querido viejo Standard"), por uno corporativo. La contracción de la nación en la entidad de "Standard Oil" señala la hegemonía del particular corporativo cuyo cuerpo está compuesto secretamente de abstracciones ocultas: guerra, lucro, capitalismo. Junto a esta centralización, sin embargo, hay una lógica histórica de proliferación, división y fragmentación. La composición del pasaje es posterior a la disolución ordenada por la Corte Suprema de EE. UU. en 1911 de Standard Oil en treinta y cuatro empresas separadas. Además, anterior a la escritura de "A"-8, 1932 marca las protestas masivas de la Expedición del Ejército de la Bonificación. Una de las primeras asambleas grandes de la era de la Depresión, el Ejército de Bonificación estaba compuesto por veteranos que exigían la redención inmediata de sus salarios de guerra, que habían sido emitidos en notas promisorias, pagaderas en veinte años. Los salarios, como la seguridad social, se depositaron en un "fondo fiduciario" que requeriría el fruto especulativo del matrimonio entre el estado y los regímenes de financiarización para su éxito. El veterano del pasaje se compromete irónicamente con una empresa muerta; fuera del texto, los veteranos exigían el cierre, en el presente, de la larga brecha entre sus labores pasadas y su remuneración futura. En la parataxis de estos dos momentos, se permite que el capital de monopolio vuelva a vivir, aunque sea para permitir una visión

subterránea de las nuevas formas de capital financiero que separarían al veterano de su pago.

El segundo texto es una carta escrita por Karl Marx a su hija Jenny en 1881. En la carta, Marx habla sobre los peligros de la compañía en Londres y termina haciendo una fuerte afirmación predictiva basada en su obra "La Sagrada Familia".

De Karl Marx a su hija Jenny:

Es aburrido desde que te fuiste,

Sin ti, y sin Jenny, Harra y Mr. Tea.

Anteayer estuvo aquí el Club Dogberry...

No desprecio a la esposa... tiene un modo brusco,

Inconvencional y decidido de pensar y hablar,

Pero es gracioso ver cómo con admiración

Sus ojos se clavan en los labios

De su vanidoso y charlatán marido...

El pecho en el enrejado mental...

La compañía... no puedes vivir sin ella,

Y cuando la tienes...

Tratas de deshacerte de ella...

Escribiendo su firma diferente cada vez,

Así que no puedes recuperar tu dinero.

Este asunto es el sustrato de todos

Los cambios que ocurren en el mundo.

Zukofsky cita directamente de la carta de Marx. Hasta la línea quince, la única intervención extratextual de Zukofsky es "the breast in the mental planking". Esta intervención ventriloquiza una voz irónica que sugiere la perspectiva de Marx sobre la banalidad de género de la pareja con la que está socializando. Resulta que para revelar completamente el paternalismo familiarista ideológico de esa otra compañía, "Standard Oil", necesitamos viajar a través del océano hasta Londres y retroceder en el tiempo hasta la prehistoria victoriana tardía de la industrialización estadounidense. Lo que encontramos en Londres es que incluso la iteración anterior de "Company" denota las prácticas rutinarias del salón burgués, no la lealtad de la vida familiar.

Antes de las líneas de cierre de la sección de Marx-via-Engels, Zukofsky inserta una frase seductora y sintácticamente densa: "writing its signature different each time, so / you cannot get your money back". El estatus predictivo del fragmento

elude la interpretación incluso cuando afirma una dependencia lógica interclausal ("so"). ¿Qué o quién está palimpsesto por "its", y cómo frustra la mutabilidad de "its" las lógicas de intercambio y equivalencia de mercancías? Las líneas anuncian la reproducción del sujeto de cualquier intercambio. La "firma" del sujeto en cualquier transacción financiera debe persistir libre de los borradores de la historia; su cursiva debe profesarse una relación con el lenguaje predecible y atemporal, permaneciendo sin cambios a medida que el sujeto y la historia envejecen.

Tal analogía determinativa entre el lenguaje no histórico, la reproducción ideológica y los circuitos de intercambio surge de un modernismo anticapitalista preocupado por la "uniformidad" patológica de la similitud. Esta lamentable imbricación de la formación del sujeto, la vida discursiva y la tiranía de la equivalencia señala el imperativo político de un análisis estético arraigado en la asimetría y la diferencia. Contra las coerciones de la fungibilidad abstracta, la irregularidad libera al sujeto de la historia de la participación obligatoria en los regímenes de la equivalencia del intercambio.

Estas líneas curiosas hacen aún más trabajo que esto. Hacen extrañas las cualidades manifiestas del intercambio monetario, es decir, que uno nunca recibe a cambio el mismo dinero que prestó o invirtió en primer lugar. Solo a través de la cuantificación abstracta del valor laboral puede la forma monetaria condicionar la recepción fenomenológica curiosamente a-lógica de una aparente similitud en el momento del reembolso de "mi" dinero. La aparente similitud de la forma monetaria es tanto obfuscativa como sintomática del universal existente que la forma monetaria oculta: la circulación de unidades congeladas de valor laboral. En otras palabras, el juego fort da del intercambio monetario de la apariencia de autosimilitud manifiesta a través de su forma una identidad "falsa" que sin embargo expresa el contenido latente e insimbolizable del poder laboral universalmente abstraído. Cuando el sujeto del intercambio ya no aparece como una identidad estable y transhistórica, cuando "escribe su firma de manera diferente cada vez", el contrato de intercambio se divide en dos y la apariencia de autosimilitud del dinero se vuelve extraña, y "no puedes recuperar tu dinero". El hecho de que todas estas interrupciones y desplazamientos ideológicos tengan lugar en el trasfondo del gerundio "escribir" señala el compromiso del objetivismo con una relación determinante entre la materialidad del lenguaje y la materialidad del trabajo creativo.

Vale la pena señalar aquí que el pasaje de Zukofsky avanza una forma muy sutil y específica de materialidad discursiva. "Escribir" hace legible al sujeto si por legible entendemos que "escribir" inscribe un sujeto permitido para aparecer solo en la mira del intercambio. Con este fin, el materialismo de Zukofsky guarda una similitud superficial con una cuenta posestructuralista de un sujeto producido a través de la "materialidad" de la expresión discursiva. Es crucial destacar, sin embargo, que las líneas anteriores insisten en la interpenetración del sujeto del lenguaje y el sujeto del intercambio. Solo a través de la excavación de la asimetría y la desigualdad en ambos circuitos - lenguaje e intercambio - el sujeto puede comprender la abstracción oculta del valor laboral como concreta y

primaria. Después de todo, como cita Zukofsky a Engels citando a Marx en Socialismo: Utopía y Ciencia, discutiendo la inseparabilidad del pensador del mundo en el que piensa: "Esta materia es el sustrato de todos los cambios que ocurren en el mundo".

"China, el único lugar donde podría suceder": Materialidad, modernismo y alteridad.

Zukofsky concluye esta serie epistolar con una carta de rechazo fantástica de los editores chinos que afirman que la aceptación de su manuscrito impecable tendría el desafortunado efecto de poner de relieve la insuficiencia de todas las publicaciones posteriores.

China, el único lugar donde podría suceder:

"Muy honorable señor:

Hemos revisado su manuscrito con un deleite infinito. Y nos apresuramos a jurar por nuestros ancestros que nunca hemos leído ningún otro que iguale su maestría.

Si publicáramos su obra, nunca podríamos volver a presumir de nuestro público y nuestro nombre para imprimir libros de un estándar que no esté a la altura del suyo.

Porque no podemos imaginar que los próximos diez mil años ofrezcan su éctipo. Por lo tanto, debemos rechazar su trabajo, que brilla como si estuviera en el cielo, y pedirle mil veces que perdone nuestra culpa, que solo perjudica nuestras oficinas.

—, Editores."

Zukofsky introduce esta elaboración de su genio-como-excepción-histórica con una afirmación excepcional propia: "China, el único lugar donde podría suceder". Esta afirmación es determinada por múltiples factores, entre ellos, la (imposible) relación del poeta periférico con las geoculturas periféricas. Zukofsky encuentra el reconocimiento que busca, pero solo para que termine en una negación que afirma su inasimilabilidad. La auto-construcción modernista de Zukofsky como genio marginado media la habitación subjetiva de los espacios intersticiales y contradictorios abiertos por la poética del desarrollo desigual. Su poesía es la de la excepción histórica, no encuentra hogar en ninguna temporalidad nacional; si apareciera ante un público, nacional o de otro tipo, amenazaría con convertirse en el evento que pone de relieve las ocultaciones de las prácticas estéticas previas y fuerza una ruptura en la expresión y la praxis. Elegir China como sitio de esta ruptura es problematizar la fantasía orientalista de que Asia Oriental posee Tiempo sin Historia, y desestabilizar el mito asociado poundiano de que la diferencia cultural y política puede disolverse en una resolución inauténtica, realizando un intercambio cultural poroso e inmanentemente legible entre Oriente y Occidente. En contraste con la ideología estética de Pound,

condicionada fetichísticamente por su conceptualización de un Oriente cuyo léxico semántico es el de una immanencia maravillosa, aquí encontramos a editores chinos ferozmente conscientes de la historicidad, la especificidad cultural y, quizás lo más importante, su contribución a la historia mundial de la cultura impresa, el tipo móvil.

Al enfatizar la centralidad de los editores chinos en la reproducción literaria, este pasaje de "A" protesta contra el relato común de la difusión cultural del núcleo a la periferia. En lugar de esta narrativa dominante, encontramos un embargo chino en la exportación avant-garde de Zukofsky. El carácter del rechazo recuerda la tendencia familiar y bien conocida del avant-garde de proyectar su trabajo como "adelantado" a su tiempo. Cuando Zukofsky reubica esta fantasía temporal en la periferia global, subsume esta tendencia para lamentar melancólicamente la ausencia de un público al que su estética futurista niega los avant-gardistas. En cambio, los editores chinos buscan defenderse contra la popularidad inimitable de Zukofsky. Aquí, el modernista revolucionario se imagina a sí mismo en el contexto del desarrollo desigual global, superando en otros lugares la antinomia entre la popularidad masiva y las formas avant-garde, en una respuesta imaginada de la periferia a su trabajo.

La fantasía de la popularidad y la aprobación periféricas proporciona las condiciones de éxito para una mundialización del proyecto objetivista, confirmando la relevancia universal de su intervención vanguardista. Sin embargo, los "Editores Chinos" cierran la diseminación del texto vanguardista hasta el punto en que su singularidad desilusionará al público de la noción de que la literatura es un producto infinitamente iterable de un despliegue cultural. El trabajo de Zukofsky (¡según este pasaje!) tiene el potencial de detener completamente la reproducción literaria periférica al transformar por completo las demandas culturales de su público. China se convierte en un espacio donde una cálida recepción pública podría sincronizarse bien con la práctica vanguardista contemporánea. La calidad lúdica del pasaje ofrece un correlato tonal de esta convergencia eutópica; lo cómico fomenta una risa anticipatoria por lo aún no posible, y un comentario autodepreciativo sobre una fantasía que requiere una sinónima no vista para su realización.

Aquí, un modernismo radical estadounidense se conceptualiza de manera contradictoria: afirma su universalidad a través de una proyección de un posible reconocimiento global mientras al mismo tiempo reinscribe su excepcionalidad estética al afirmar una singularidad universal. La alteridad producida por el desarrollo desigual se conjura con el propósito de una negación crucial: es ese otro espacio donde la recepción social y la producción estética podrían coincidir solo para encontrar una resolución cerrada por el embargo cultural antiimperialista de la propia periferia. Zukofsky juega, como a menudo lo hace, con los contenidos de su apellido cuando escribe "tu trabajo que brilla como si estuviera en el cielo" (énfasis añadido). Pound había fantaseado que el ideograma podría ceder inmanentemente al significado traducible; Zukofsky, por contraste, aplica este principio al propio autor vanguardista. Podríamos pensar que simplemente está ventriloquiando la notoria fantasía de immanencia oriental

de Pound, si no hubiera primero creado un mundo en el que la negación vanguardista siempre está precedida por las negaciones resueltas y determinadas de una desigualdad global perfilada por el antiimperialismo.

Paisajes Solidarios

Para los modernistas revolucionarios políticos y poéticos, el espacio resulta ser el lugar donde la desigualdad es legible y la combinación posible. En la obra fundacional de Lefebvre, encontramos el impulso de revertir "la aniquilación del espacio por el tiempo". Él describe su método:

El enfoque adoptado aquí puede describirse como 'regresivo-progresivo'. Tiene como punto de partida las realidades del presente: el salto adelante de las fuerzas productivas y la nueva capacidad técnica y científica para transformar el espacio natural de manera tan radical que amenaza la propia naturaleza. Los efectos de este poder destructivo y constructivo se sienten en todos los ámbitos; entran en combinaciones, a menudo de manera alarmante, con las presiones del mercado mundial. Dentro de este marco global, como cabría esperar, se aplica plenamente el principio leninista del desarrollo desigual: algunos países todavía se encuentran en las primeras etapas de la producción de cosas (bienes) en el espacio, y solo los más industrializados y urbanizados pueden explotar al máximo las nuevas posibilidades abiertas por la tecnología y el conocimiento. La producción del espacio, habiendo alcanzado el nivel conceptual y lingüístico, actúa retroactivamente sobre el pasado, revelando aspectos y momentos de él hasta entonces incomprendidos. El pasado aparece bajo una luz diferente, y por lo tanto el proceso por el cual ese pasado se convierte en presente también adquiere otro aspecto.

La dialéctica del análisis histórico de Lefebvre encuentra una causa común con el método analítico que Marx elabora en la Introducción a los Grundrisse. Para Lefebvre, "el principio leninista del desarrollo desigual" complementa el análisis de Marx. Más precisamente, la detección del desarrollo desigual en todos los aspectos de la vida material - geográfico, espacial, "conceptual", "lingüístico" - contornea y espesa sin cesar el proceso recursivo del pensamiento dialéctico a través de una contabilidad de desarrollo "regresivo-progresivo". Considera el siguiente pasaje a la sombra de esa proposición:

Este es un poema de la autora estadounidense Muriel Rukeyser titulado "La vida de las mujeres". A continuación, una posible traducción al español:

Y la historia: en Shanghái,

el cuerpo de una mujer se puso en movimiento,

sus brazos jugando al croquet,

un chino atrapado en alambre de púas;

nunca quiso barrer oro de la calle,

detrás de los gallineros,

los telares tan juntos, los operarios

apenas podían ponerse de pie para trabajar entre ellos;

Cincuenta buenas razones en ese abrigo

por las cuales no podía volver a Marked Tree;

cincuenta agujeros de las armas de los vigilantes,

negros y blancos sosteniendo las puertas

contra los jinetes nocturnos.

Zukofsky relata imágenes de la película soviética de 1927 dirigida por Yakov Bliokh, "A Shanghai Document", que muestra en forma de montaje la derrota de los comunistas nacionalistas en marzo de 1927. La película presenta comparaciones agudas de los excesos de los "Explotadores Ingleses" y la "Burguesía China" con las vidas desnudas de los campesinos y trabajadores chinos. Estas yuxtaposiciones preceden a una asamblea de imágenes de la "Revolución de Marzo" en la que los comunistas capturan Shanghai, y poco después, encuentran su derrota y ejecución por parte del Kuomintang. Imágenes de trabajo en fábricas, con atención especial a los talleres totalmente femeninos, puntuaron la película, entregando una esperanza revolucionaria ante la pérdida, si solo por la pura magnitud y organización de la clase trabajadora china. Zukofsky desarticula la representación del cuerpo occidental en su ocio; el juego de croquet femenino "base" y "brazos" operan de manera mecánica, mientras que los chinos sufren el encarcelamiento en alambre de púas. Los informes de noticias del New York Times de 1935 proporcionan material para los dos siguientes ejemplos. Los trabajadores de seda en Paterson, Nueva Jersey, también están confinados, sus cuerpos presionados detrás de lo que el periódico describe como "malla de gallinero"; las "gallineras" de Zukofsky ofrecen una revisión amargada, donde la producción para el lucro es una inversión retorcida de una "cooperativa", o cooperación colectiva. Zukofsky también extrae del informe sobre las condiciones de las tiendas de seda en Paterson, una mercancía que los lectores podrían identificar más rápidamente con China en sí misma, "los telares tan juntos que los operarios / apenas podían ponerse de pie para trabajar entre ellos".

Los críticos han elogiado A Shanghai Document por su uso de "noticieros de ambos lados del conflicto... Bliokh está usando material enemigo para criticar a sus propios creadores". Zukofsky, también recluta el lenguaje de los órganos hegemónicos para poblar un paisaje de solidaridades. El informe del periódico sobre los eventos en Marked Tree, Arkansas, donde la Unión de Agricultores Arrendatarios del Sur organizó una membresía interracial para defenderse contra los jinetes nocturnos racistas, proporciona material para las últimas cuatro líneas del pasaje. Un personaje ficticio que no aparece en la serie de cinco partes del periódico sobre el STFU aprovecha la transición de las luchas laborales en el Norte al Sur: "Cincuenta buenas razones en ese abrigo / por qué no podía volver a Marked Tree- / Cincuenta agujeros de las armas de los vigilantes..." La imagen

de un agitador cuyo abrigo lleva las marcas de la violencia anti-sindicalista une la violencia política en China, las fábricas de tejido textil en Paterson y los campos de algodón de Arkansas. El abrigo como mercancía confiesa visiblemente la violencia de la lucha de clases y vincula geografías distantes, sus fibras entrelazadas disparadas un número imposible de veces. Además, significativamente, está en posesión de un veterano y actual exiliado de esa lucha, cuyo estado no muerto implica que combinar desarrollos desiguales requiere del sujeto tanto compromiso como desapego. Los paralelismos con el modernismo de vanguardia son sugerentes; tanto el organizador exiliado como el poeta encuentran los costos de tales totalizaciones altos. Seguramente el poeta contemplativo no está en la línea de tal fuego, pero su compromiso distante no es menos nutrido por las geografías políticas. Zukofsky lee los paisajes del interior nacional a través del prisma del comunismo global y, al hacerlo, reconcilia una frialdad observacional producida por la distancia geográfica y el desapego cinematográfico con un entusiasmo solidarista por las luchas dentro y fuera de los Estados Unidos.

Las coordenadas político-económicas del modernismo americano revolucionario: la parataxis de la historia en el Índice de Diseño Americano de Zukofsky.

Los que ya trabajan dentro del análisis del desarrollo desigual han estado aplicando de manera fructífera sus términos clave para describir las dinámicas desiguales del imperialismo. Pero el concepto de combinación, y en específico su énfasis en el entrelazamiento de desarrollos desiguales dentro de la nación misma, dilata el análisis para incluir conflictos y luchas de clases que emergen de esas combinaciones dentro del interior estadounidense. La restauración de estos espacios como el sitio del capitalismo estadounidense de principios del siglo XX es el hermano político-económico de lo que Cary Nelson ha elaborado tan útilmente como la "recuperación" de los modernismos poéticos de izquierda. En este esfuerzo, podríamos preguntar qué coordenadas se combinan y entran en conflicto para hacer que el objetivismo sea pensable. La discusión crítica de Perry Anderson sobre los orígenes y la estética del modernismo continental ofrece un triángulo de tales coordenadas, y presenta un caso convincente para la primacía de la desigualdad en cualquier genealogía del modernismo.

En mi opinión, "el modernismo" se puede entender mejor como un campo de fuerza cultural "triangulado" por tres coordenadas decisivas. La primera de ellas es la codificación de un academicismo altamente formalizado en las artes visuales y otras artes, que a su vez se institucionalizó dentro de regímenes oficiales de estados y sociedades todavía permeadas masivamente, a menudo dominadas, por clases aristocráticas o terratenientes que, en un sentido, fueron "superadas" académicamente, sin duda, pero en otros todavía estaban estableciendo el tono político y cultural en país tras país.... La segunda coordenada es la aún incipiente, y por lo tanto esencialmente novedosa, aparición dentro de estas sociedades de las principales tecnologías o inventos de la segunda revolución industrial.... La tercera coordenada de la conjunción modernista, argumentaría, es la proximidad imaginativa de la revolución social.

El primer vértice del triángulo de Anderson está anclado por una cuenta marxista de la persistencia del ancien régime. Esta persistencia, argumenta él, "y el academicismo concomitante [con ello], proporcionaron un rango crítico de valores culturales en contra de los cuales las formas insurgentes de arte podían medirse a sí mismas, pero también en términos de los cuales podían articularse en parte" (énfasis original).45

Aquí Anderson sitúa el modernismo en una relación dinámica con una formación de clase que se encuentra en el encuentro de puntos de contacto desiguales: "El modernismo europeo... surgió en la intersección entre una orden de gobierno semi-aristocrática, una economía capitalista semi-industrializada y un movimiento obrero semi-emergente o semi-insurgente".46 Este enfoque encuentra su origen en el concepto de tiempo histórico de Marx tal como aparece en el Grundrisse, descrito por Anderson como revelador "de una temporalidad compleja y diferencial en la que los episodios o las épocas son discontinuos entre sí y heterogéneos dentro de sí mismos" (énfasis original).47

En un suplemento crítico a la cuenta de Anderson sobre el nacimiento del modernismo en esta geografía de formaciones de clase, Alex Callinicos argumenta que la asunción precoz por parte de las clases terratenientes británicas del papel de una clase capitalista burguesa puede ayudarnos a entender por qué el modernismo "nativo" británico era tan anémico:

Una sociedad totalmente burguesa incluso antes de su industrialización relativamente gradual pero masiva, Gran Bretaña a fines del siglo XIX no ofrecía el agudo contraste entre lo viejo y lo nuevo proporcionado por el comparativamente repentino surgimiento del capitalismo industrial en órdenes verdaderamente ancien régime como Prusia, Rusia y Austria-Hungría. La contribución decisiva al Modernismo en inglés hecha por los emigrantes estadounidenses no es menos fácil de explicar desde esta perspectiva que el relativamente pequeño papel de los nativos en Gran Bretaña: Eliot, Pound y Lewis se caracterizan por una aguda conciencia del contraste entre la tradicional alta cultura europea que asimilaron y la prodigiosa transformación social causada por la industrialización capitalista, cambios que, por supuesto, se llevaron a su máxima expresión en la tierra de Henry Ford.

En este pasaje, Callinicos enfatiza el aspecto combinado de la teoría del desarrollo combinado y desigual, señalando que, aunque el ancien régime es realmente un residuo histórico, en el mundo cada vez más condensado del capitalismo, se combina con éxito con las funciones y personas de la clase capitalista, convirtiéndose esencialmente en esa clase. La teoría del desarrollo combinado y desigual da forma a un teatro crítico en el que la categoría de experiencia (o, para Callinicos, "conciencia"), a menudo delimitada por su relación de larga data con ese análisis literario más antiguo, la biografía social, registra la desigualdad geográfica, política, económica y cultural.

Si las transformaciones bajo la bandera de las combinaciones de desarrollo desigual realmente "se han llevado a su extremo más lejano en la tierra de Henry Ford", uno se pregunta por qué, hasta este momento, el rico análisis político-

estético de desarrollo combinado y desigual se ha reservado en su aplicación a los modernismos (rara vez) continentales y (más comúnmente) "periféricos". En las interesantes cuentas de Anderson y Callinicos sobre el modernismo anglo, la no natividad funciona como el mediador desaparecido de la formación de clase compleja y a-estadista. De manera similar, la ascendencia y la decadencia proporcionan un modelo sugestivo para un análisis de las "triangulaciones" propias del modernismo estadounidense. En una depresión era de los Estados Unidos, al menos dos de las coordenadas de Anderson permanecen en juego: el rápido desarrollo de la tecnología y la "proximidad imaginativa de la revolución social". Sin embargo, el ocupante de ese tercer vértice del triángulo de Anderson con su delicada amalgama de relaciones sociales, de clase y culturales, permanece sin identificar. Si encontramos el modelo de Anderson lo suficientemente convincente como para usarlo para explicar la práctica modernista estadounidense (y este autor lo hace), entonces surge la pregunta: ¿cuáles son las formaciones sociales y de clase específicamente estadounidenses que contornean la incorporación estética del objetivismo de los desarrollos combinados y desiguales?

Para responder a esta pregunta, recurrimos al análisis económico y cultural de Zukofsky sobre el desarrollo estadounidense, sistematizado en su "Outline for Book on American Arts Design", escrito durante su trabajo entre 1938 y 1939 en el Index of American Design. El Index fue patrocinado por el Federal Arts Project, una subdivisión de la Works Projects Administration. En el proyecto de libro más grande del Index, encontramos evidencia del estudio de Zukofsky sobre las múltiples temporalidades de la expansión capitalista estadounidense y el crecimiento nacional. Las entradas sobre temas como "American Ironwork", "Chalkware", "American Tin Ware" y "American Kitchenware" describen en detalle histórico la dinámica por la cual el proceso de desarrollo capitalista genera a la vez y luego se enfrenta a una clase de artesanos independientes.

Las ideas y sistemas organizativos del Index están profundamente entrelazados con el trabajo poético de Zukofsky de la misma época. De hecho, el Index se integra en "A" -8; su integración en el poema revela las formas en que la poética de Zukofsky no puede desligarse de los métodos de análisis histórico que él cultiva en su trabajo histórico más propiamente documental. En el pasaje que sigue, Zukofsky cartografía la geografía de Nueva York, utilizando como coordenadas los antiguos talleres de artesanos y trabajadores manuales.

El tranvía cruza la ciudad

desde donde solía estar el pueblo de West Farms,

y a medio camino te bajas; una corta caminata hasta el 1229

Washington Ave.,

Thomas Hicks, herrero general y fabricante de herramientas.

Borough de El Bronx, y este distrito en el siglo XIX

el municipio de Morrisania

Donde un siglo antes, en las aguas de,

Querían construir la capital de los Estados Unidos de América.

Su letrero sobre la tienda, una cabaña

con una fachada de paneles de vidrio:

Miraba - vi el crepúsculo adentro,

Eso y la luz de la tarde temprana

En el techo alto, en el polvo de algunas herramientas, -

Antes de subir un tramo de escaleras de madera

Pasando la vieja puerta, roble o qué, difícil de abrir.

El largo segundo después del golpe - "¿Sr. Hicks?"

"Entra." Una corriente de aire. Oscuridad,

Pero por la llama del horno de vientre.

Y no viste a Rusia en la luz verde-azulada

del carbón.

Podría ver más rápido a Lady Greensleeves

rápidamente como un ser de hadas;

Hicks informa a Zukofsky, el "investigador" de la WPA, acerca de su

... padre y su abuelo

que habían dejado el Norte, este distrito aquí,

para el Oeste,

y de él mismo que ha regresado del Oeste al Este.

Y, como era de esperar, la geografía de la migración macronacional da paso de manera bastante orgánica a los detalles históricos de lo microurbano:

La estación de servicio en la esquina de Hicks

había esparcido sus gases tóxicos por su jardín hace algún tiempo.

y finalmente se abre a la prehistoria de la propiedad en el Bronx:

"Hicks vivía en la casa de Jim De Lancey en West Farms Rd. Jim De Lancey se empobreció tanto que trabajó como agricultor en la tierra de Thomas Powell. Powell había comprado los terrenos de De Lancey. Hicks compró a Cambrellion, que estaba relacionado con los Powell."

Como Barry Ahearn ha argumentado, Zukofsky encontró una causa común con las tradiciones del artesanado americano; el compromiso del artesano con la forma como inseparable de la función la convirtió en un objeto probable de

identificación para un vanguardista invertido en el poema como acto de trabajo. Zukofsky recupera, en el Índice y en "A", una tradición de trabajo antes de su total subsumación en el proceso de acumulación de capital. El pasaje anterior revela que no solo el trabajo manual funciona como precedente histórico para Zukofsky como artista, sino que también hace un trabajo específico en la forma de su poética, donde anima una profundidad espacializada de presentación. De hecho, incluso cuando el tranvía en el pasaje procede lateralmente a través del paisaje, lo encontramos sumergiéndose verticalmente debajo de la superficie del presente para excavar debajo del "condado" del Bronx. El "siglo XIX", cuyo legado de tierra cultivable sobrevivió en los nombres de pueblos extraurbanos como "West Farms", confiesa raíces aún más antiguas en un siglo XVIII que apenas participa en la narrativa del progreso que podríamos esperar. De hecho, es un siglo marcado por la historia de un futuro posible no redimido, cuando "querían construir la capital de los Estados Unidos de América". Es aquí donde Zukofsky encuentra a Thomas Hicks y su taller. Incluso si la elección de palabras del poeta para su gran interés no implicara camaradería artesanal (él "miraba" y es "mirado"), su enfoque cinematográfico del espacio de trabajo de Hicks afirma la paciencia y el respeto con los que se acerca a él. Como el operador de una cámara de seguimiento, Zukofsky se mueve del nivel de la calle al nivel de la vivienda y se esfuerza por ver a través de un "vidrio" una escena iluminada tanto por la "penumbra" natural como por la "luz del atardecer artificial temprano". Aquí, accedemos a un pasado que está vivo en el presente (e incluso, conversamos directamente con sus actores, como lo hace Zukofsky en este pasaje). Este acceso depende del reconocimiento de que lo que aparece como inmediatamente disponible para el ojo está, de hecho, a una distancia sobria que solo el "deseo por particulares históricos y contemporáneos" puede desacoplar parcialmente. El vidrio de la ventana intercede, el "techo alto" presenta perplejamente ante la situación inmediata del nivel de los ojos, y el "polvo" da forma a las herramientas debajo: el avance de Zukofsky en el pasado es rigurosamente indirecto. Tal indirección surge de las formas en que el objetivismo se carga a sí mismo con el deber de desfamiliarizar, aquí a través de una distanciación intencional, ficciones de inmediatez suave.

Si el poeta se acerca con precaución a la escena de la tienda de Hicks, trata con igual suspicacia las asociaciones que hace durante su encuentro. De hecho, Zukofsky está tan alerta a las conexiones que no hace: "no viste Rusia en la luz verde-azul / del carbón" como a aquellas que sí hace: "podía ver más rápido a Lady Greensleeves / rápido ahora como un hada". En estos difíciles versos, la lectura de la historia material para la disonancia social es menos una cuestión de asociación automática, confiable e intuitiva que el resultado de una negociación arduamente ganada con escenas reacias a sacrificar su barniz de neutralidad política. En lugar del impacto antiegemónico que un encuentro con la desigualdad podría ofrecer potencialmente, encontramos solo la nostalgia decorativa de un pasado encantado. La luz del carbón en el taller de un trabajador preindustrial no revela fácilmente sus armonías transnacionales con las asimetrías de desarrollo similares de los trabajadores en Rusia. Tal conexión asociativa requiere un proceso más deliberativo que el "más rápido" que produce

libremente las melodías más soleadas de la fábula precapitalista. Los versos documentan, de manera bastante humorística, cómo la atención deliberada al desarrollo desigual contemporáneo puede producir una alternativa partidista espacialmente sensible a la fantasía apolítica de la asociación aparentemente espontánea. La poética impregnada del WPA de Zukofsky registra las formas en que los paisajes históricamente variados de la ciudad también contienen en sí mismos una historia más amplia y una experiencia social de diferenciación regional nacional. La prehistoria de la generación de Hicks está poblada por migrantes que siguieron el destino de la expansión y contracción capitalista a medida que transformaba el espacio regional dentro de los Estados Unidos, quienes "dejaron el Norte, este barrio aquí, / por el Oeste, y ... regresaron del Oeste al Este". Aquí, la genealogía es solo una variante formal de la geografía, y lo que ha llegado a ser el Bronx ofrece un prisma de historias de desarrollo bicoastales y expansivas. Sin embargo, establecerse en un sector de desarrollo solo intensifica la exposición de Hicks a paisajes de pérdida, destrucción y emergencia, donde "la gasolinera en la esquina de Hicks / había echado humo a su jardín hace algún tiempo". Las viejas geografías de nuestra dominación de la naturaleza, dispuestas en parcelas de jardín, se marchitan a medida que emergen las nuevas, que convierten en territorio espacial el aire mismo ("humo").

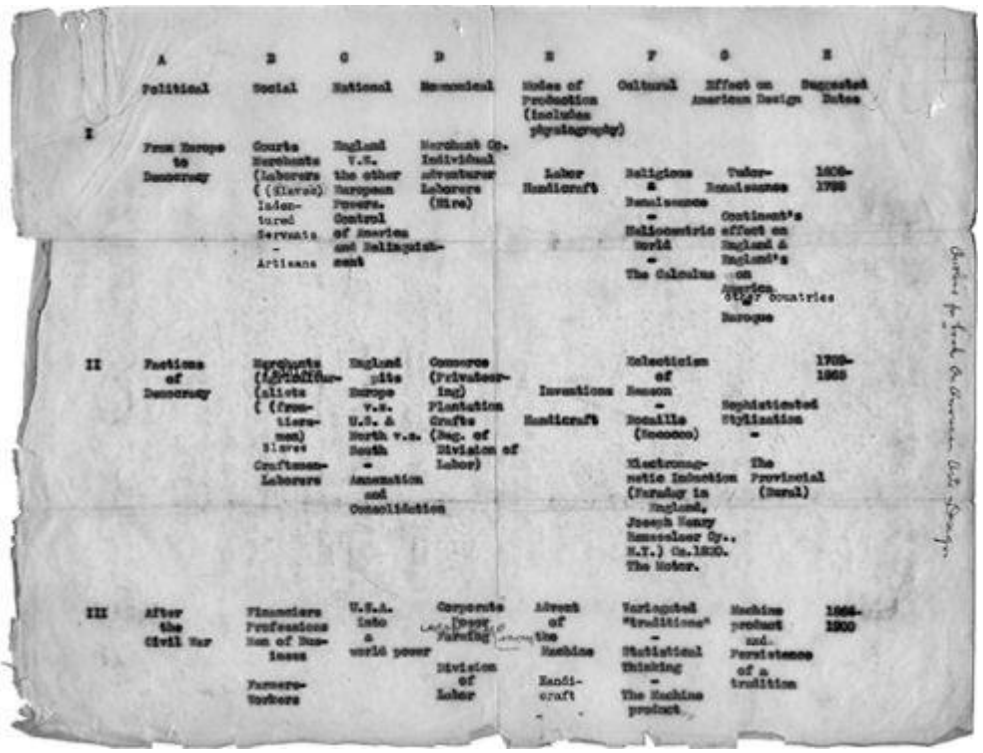
Estos versos rastrean asimetrías de desarrollo próximas para ofrecer una ventana a los procesos históricos de transición, que por definición son inobservables. Precisamente son los vectores de tales procesos los que Zukofsky desea rastrear en el Índice y su esquema, que documenta de manera similar la habilidad, rigor e ingenio de los artesanos estadounidenses tempranos. Los retratos sugestivos de Zukofsky en el Índice son tanto de sus labores agentes como de un paisaje económico cada vez más moldeado por la concentración de capital incubada deliberadamente por aranceles, embargos y adquisiciones de tierras. A partir del archivo de Zukofsky, el esquema nos ofrece un mapa del sistema histórico subyacente al Índice, y pasajes como el anterior de "A" (ver figura).

Zukofsky explica la estructura de su esquema del desarrollo estadounidense: "Las fechas sugeridas no son absolutas, pero su utilidad se hace evidente al considerar C y G juntos. Este cuadro se ofrece como un esquema de trabajo, para ser verificado por los hechos, y no para ser impuesto a ellos. Las "divisiones" I, II, III son una conveniencia: realmente fluyen entre sí, se traslapan y la continuidad también retrocede".

La descripción de Zukofsky de las relaciones entre las categorías de tiempo histórico, las mediaciones culturales, el espacio nacional y los desarrollos estéticos nos recuerda cómo el Grundrisse de Marx proporciona un marco metodológico para leer el modernismo de Zukofsky. Así como Marx elabora el método dialéctico de ir "de lo simple a lo combinado", las categorías de la estructura esquemática de Zukofsky comienzan como abstracciones simplificadas. Estas abstracciones no significan nada, sin embargo, son el único punto de entrada a una totalidad "combinada" y desigual. Tanto Zukofsky como Marx enfatizan la naturaleza procesual de la comprensión del desarrollo

histórico; la continuidad solo se instala retroactivamente mediante actos de periodización, que se revisan constantemente.

La esquematización de Zukofsky restaura el espacio en el tiempo; la categoría ejemplar que facilita las transiciones estéticas es la espacial-nacional (o, "C y G juntas"). Su primera periodización es transatlántica ("Desde Europa hasta la Democracia"); la segunda es intranacional ("Facciones de la Democracia"), mientras que la tercera deja abierta la posibilidad de la negación revolucionaria del estado-nación en su totalidad ("Después de la Guerra Civil"). Los siglos XVII y XVIII se caracterizan por modos de producción simultáneos y cambiantes, con una economía mercantil que cada vez utiliza más trabajadores "liberados" de la tierra común de cultivo en una esclavitud remunerada: "trabajadores aventureros individuales (contratados)". Este período también ve la existencia simultánea de servidumbre por contrato y esclavitud. La lucha de clases en los Estados Unidos contribuye a la aparición de esta iluminación histórica: el aumento en la década de 1930 de la organización laboral interracial en lugares como Marked Tree opera como una necesidad ambiental para re-concebir la larga historia del trabajo y la raza.



"Esquema para un libro sobre artes y diseño estadounidenses". Harry Ransom Center, Universidad de Texas, Austin. Consulte el apéndice en la página 204 para obtener una transcripción.

En el esquema, los Estados Unidos albergan múltiples formas de trabajo; su recepción y transformación nacional de los regímenes de trabajo preexistentes se lleva a cabo bajo la continua influencia del ancien régime; el "efecto en el diseño estadounidense" está mediado dos veces por el "efecto del continente en Inglaterra y el efecto de Inglaterra en América". "Handicraft" persiste como un residuo no desvaneciente a lo largo de todas las periodizaciones. La resistencia de la categoría sugiere que Zukofsky vio y forjó su proyecto en una conversación compleja con la larga trayectoria del artesano, el actor social clave en este arco residual. Esto no significa que las obras de los modernistas radicales no incorporaron el vasto conjunto de datos culturales preburgueses anglocontinentales recopilados por predecesores como Pound. Prefiriendo a Spinoza sobre Malatesta, el uso de Zukofsky de las formas de sestina y canzone en otros poemas de "A" y otros poemas son sublimaciones transatlánticas de esos encuentros modernistas estadounidenses expatriados anteriores con las culturas persistentes del ancien régime descritos tan sucintamente por Anderson. Como descubrimos anteriormente, sin embargo, las transformaciones en Rusia y el Este, y las diversidades de desarrollo que expusieron, fueron al menos, si no más, centrales para las orientaciones estéticas y políticas del objetivismo. A la luz de esto, ¿cómo responden los objetivistas a una variación de desarrollo similar pero muy diferente dentro de los propios Estados Unidos, que, como escribe W. C. Williams famosamente, "no tiene tradiciones campesinas para dar ... carácter"?57 Note, en el esquema de Zukofsky, que lo rural solo aparece como una categoría nombrable a fines del siglo XVIII. Cuando aparece, surge en antagonismo interdependiente con la "estilización sofisticada". Es interesante que Zukofsky, avant David Harvey, reconozca "Lo provincial (rural)" como producido por el desarrollo capitalista.

El punto central, por supuesto, no es si la historia de Zukofsky es "precisa", sino por qué y cómo este objetivista llegó a concebir la historia como una constelación intercalada de desarrollos combinados y desiguales. ¿Por qué persiste la artesanía en su presente modernista, reapareciendo sin excepción como un modo de producción todavía existente? En gran parte, esto se debe a que las crisis de la era de la Depresión pusieron de relieve las fallas de las geografías estadounidenses de ganancia, escasez y opresión. En otras palabras, ocurrió una ruptura histórica durante y después de la cual fue posible concebir la historia del desarrollo capitalista estadounidense, la lucha de clases y las formas de trabajo como expresión de las profundas tectónicas de interdependencia del desarrollo. Nuestro punto de partida analítico, el Grundrisse, nuevamente resulta útil para comprender cómo emerge el análisis histórico de Zukofsky. Según Marx, la condición previa para la abstracción es el desarrollo más completo del material del cual surge la abstracción:

"La indiferencia hacia cualquier tipo específico de trabajo presupone una totalidad muy desarrollada de tipos reales de trabajo, de los cuales ninguno es ya predominante. Como regla general, las abstracciones más generales surgen sólo en medio del desarrollo concreto más rico posible, donde una cosa aparece como común a muchos, a todos. Entonces deja de ser pensable en una forma particular sola. Por otro lado, esta abstracción del trabajo como tal no es

meramente el producto mental de una totalidad concreta de trabajos. La indiferencia hacia los trabajos específicos corresponde a una forma de sociedad en la que los individuos pueden fácilmente pasar de un trabajo a otro, y donde el tipo específico es una cuestión de casualidad para ellos, por lo tanto de indiferencia. No sólo la categoría, el trabajo, sino el trabajo en realidad se ha convertido aquí en el medio de crear riqueza en general, y ha dejado de estar orgánicamente vinculado con individuos particulares en cualquier forma específica. Tal estado de cosas está en su forma más desarrollada en la forma más moderna de existencia de la sociedad burguesa: en los Estados Unidos. Aquí, entonces, por primera vez, el punto de partida de la economía moderna, a saber, la abstracción de la categoría "trabajo", "trabajo como tal", trabajo puro y simple, se convierte en verdad en la práctica. La abstracción más simple, entonces, que la economía moderna coloca al frente de sus discusiones, y que expresa una relación inmensamente antigua válida en todas las formas de sociedad, sin embargo logra la verdad práctica como una abstracción sólo como una categoría de la sociedad más moderna."

El "Esquema" de Zukofsky procede de manera desconcertante a lo largo de estos mismos principios. Sus principales categorías son abstracciones de procesos sociales reales (es decir, "Político", "Social", "Nacional", y así sucesivamente), y su estructura guía es la de desarrollos combinados y desiguales, o como Ernst Bloch lo llamaría, "la sincronía de lo no sincrónico". La Depresión aceleró el pleno desarrollo de la asimetría política, económica y social radical; de hecho, Harvey describe la Depresión de la década de 1930 como una instancia global de la presión en las regiones capitalistas individuales para crear un depósito de sobreacumulaciones. Él escribe que esta tendencia "parece trabajar para la estabilización a largo plazo del capitalismo, confinando la formación de crisis y la devaluación a eventos localizados (el cierre de plantas aquí y el aumento del desempleo allí)". La competencia entre las regiones arde sobre "quién debe soportar los costos de la devaluación" e incita "luchas geopolíticas ... a escala global, con resultados impredecibles y potencialmente violentos". Deberíamos ser claros en que, entre estos llamados resultados impredecibles y potencialmente violentos, se encuentra la intensificación de la lucha de clases dentro del núcleo mismo. La Depresión no es "excepcional" en la medida en que simplemente es la expresión crítica de contradicciones de larga data internas al capital; sin embargo, su puntualidad histórica, es decir, su transformación de la contradicción en una crisis legible, fertiliza un modernismo marxiano cuyas abstracciones se derivan de las tendencias sociales, económicas y políticas concretas dentro del desarrollo capitalista del estado estadounidense en particular. Al desvincular la abstracción de lo metafísico (ya sea el trascendental eliotiano, la ética stevensiana de la eironeía imaginativa o incluso la metafísica democrática de los particulares de Williams), el esquema de Zukofsky revela cómo las crisis depresivas generan las mismas categorías por las que los particulares logran y articulan su "desarrollo concreto más rico posible".

Si los expatriados estadounidenses como Pound y Eliot se enfrentaron a un terreno anglo-europeo en el que las combinaciones de desarrollo estaban

mediadas culturalmente por las tradiciones académicas del ancien régime, los modernistas radicales como Zukofsky surgieron en desarrollos nacionales delineados por la contradicción entre la promesa del capitalismo de progreso y la realidad de sus crisis. En este momento, no son los sectores tenaces pero superados de la clase dominante los que son la preocupación central de los modernistas, sino más bien los efectos vividos de lo que Harvey describe como la batalla sobre "quién debe soportar los costos de la devaluación" por un lado y la necesidad desesperada de capital impulsada por la crisis para establecer y explotar nuevos "arreglos espaciales" por el otro. En la América de la era de la Depresión, los modernistas radicales se inspiraron para crear una poética de desarrollo desigual desde abajo.

Zukofsky utiliza el término "handicraft" directamente de Marx, para quien la palabra se refiere en primer lugar al producto precapitalista de artesanos y trabajadores relativamente independientes, a menudo organizados en redes gremiales, y luego, a esa forma de trabajo incorporada por la incipiente e luego desarrollada industria capitalista. La "handicraft" tiene una relación indexical con la transición histórica. Cuando Zukofsky observa la persistencia de su apariencia, junto con fenómenos reconociblemente modernos como "inventions" o "advent of the machine", registra el grado en que el desarrollo capitalista produce, depende y reproduce modos (y espacios) de producción ocultos por concepciones comunes de modernidad y modernización. A medida que la Depresión mostraba la coherencia del desarrollo inconsistente, también revelaba la persistencia de economías informales (agrícolas, producción de bienes en pequeñas cantidades, trueque, etc.). A medida que la Depresión se profundizaba, y las poblaciones empobrecidas comenzaban a migrar, quedaba claro que estas economías informales estaban destinadas, junto con los objetos de la conquista imperialista extranacional, a "soportar los costos de la devaluación" para el sector industrializado; al menos, estas arenas de producción debían proporcionar una "solución espacial" muy necesaria en un momento de crisis para el sector económico dominante. La propia comisión del Índice del Diseño Americano por parte del Proyecto Federal de Arte es sintomática de los impulsos duales del Estado: perpetuar la apariencia de la "handicraft" como una "tradición" nativista que legitima una formación específicamente estadounidense del capitalismo avanzado y catalogar, con diseños foucauldianos, formas y espacios de trabajo con potencial extractable restante. El trabajo de Zukofsky en el Índice, por supuesto, mediatiza estos sustratos económicos de manera compleja.

Para Zukofsky, la artesanía proporciona una categoría a través de la cual podemos leer las operaciones del capitalismo en crisis de manera negativa; es esa forma histórica de trabajo cuya apariencia como abstracción se activa por las álgebras del desarrollo desigual. El modelo de Raymond Williams de dominante, residual y emergente sigue siendo inestimable para cualquier relato de la relación de la cultura con esa desigualdad. Williams escribe: "Por residual me refiero a que algunas experiencias, significados y valores que no pueden ser verificados o expresados en términos de la cultura dominante, se viven y se practican sin embargo sobre la base del residuo -cultural y social- de alguna

formación social previa". En contraste suave con el "sin embargo" de Williams, el "Esquema" de Zukofsky hace explícito que lo que parece ser residual es el compañero constante y necesario del capitalismo en sí mismo. En tiempos de crisis, lo residual proporciona un lugar al que el ejército de reserva de trabajo puede recurrir, y al hacerlo, aligera a gran capital de algunas de sus crisis de sobreproducción. La artesanía también realiza, como hemos visto, ciertos servicios ideológicos. Vuelve a unir el trabajo a la vida popular y familiar dentro del estado estadounidense precisamente en un momento en que grandes números de la población están preparados para tomar medidas industriales militantes.

Lenin nos recuerda que la artesanía no está separada del capital, sino que es una parte necesaria e integrada de la producción con fines de lucro, cuando advierte contra varias fantasías sobre la artesanía: que solo ocurre en el campo, que todos los artesanos son dueños de sus propias herramientas y todavía no están remunerados, o que la artesanía es una empresa definida por su insularidad local. En su lugar, Lenin enfatiza que la artesanía tiene una "similitud" básica con el trabajo asalariado, que "a menudo un distrito industrial abarca una ciudad y las aldeas circundantes", y que la "cooperación familiar" no solo es "la garantía del desarrollo de la cooperación capitalista", sino que es en realidad "la garantía y fundamento de la cooperación capitalista".

Ver la artesanía como lo hacen Zukofsky y Lenin es desmitificar su función al proporcionar la fantasía ideológica de "tradiciones campesinas" (o "labriego", como lo tendría Pound) nativas de los Estados Unidos y recuperar su relación específica con el desarrollo desigual del estado estadounidense. El análisis marxista de la historia y la estética de Zukofsky texturiza su apropiación de formas poéticas precapitalistas. Su diagnóstico de que el momento moderno del diseño consiste en "Producto de la máquina y la persistencia de una tradición" anuncia que el desarrollo combinado y desigual sigue siendo para él un análisis fundamental en cada faceta de los asuntos humanos, incluyendo la estética. Jameson escribe sobre el efecto del desarrollo combinado y desigual en las sensibilidades de los modernistas: "El arte moderno... obtuvo su poder y sus posibilidades al ser un remanso y una reliquia arcaica dentro de una economía modernizadora: glorificó, celebró y dramatizó formas más antiguas de producción individual que el nuevo modo de producción estaba a punto de desplazar y eliminar en otros lugares". Zukofsky, en su cuenta de la era de la Depresión de cómo las particularidades aparentemente precapitalistas son, en realidad, la expresión de desarrollos combinados y desiguales capitalistas contemporáneos, muestra cómo lo "arcaico" se reproduce constantemente en la cresta del desarrollo histórico. En la "Outline" del Índice y en "A", Zukofsky presenta de manera paratáctica tanto formas "arcaicas" como vanguardistas no como un retroceso del desarrollo capitalista, sino más bien como una sublimación poética de sus trabajos internos.

2 G. Oppen, Materialiste

Capitalismo Cinematográfico

"Francamente, pego sin cortar".

Oppen, 1969

"... DE LAS SERIES DISCRETAS AL MARXISMO

NO FUE UNA 'RUPTURA'————DE NINGUNA MANERA..."

Oppen, 1973.

La primera obra publicada de George Oppen, Discrete Series (1934), marcó inmediatamente la entrada del poeta y, al mismo tiempo, su salida indefinida del mundo del modernismo literario. Compuesto de treinta y un poemas con relaciones a menudo confusas, Discrete Series fue la última obra poética importante de Oppen que apareció hasta veinticinco años después, cuando comenzó a escribir los poemas de The Materials (1962), This in Which (1965) y el ganador del Premio Pulitzer, Of Being Numerous (1968). Inmediatamente después de la publicación de Discrete Series, Oppen dejó de lado la vida literaria para organizarse con el Partido Comunista, servir en la Segunda Guerra Mundial y, por mayor tiempo, practicar la carpintería en México, lejos de los agentes del FBI cada vez más interesados en sus compromisos y actividades políticas anteriores y actuales.

Muchos historiadores literarios ubican Discrete Series dentro de la tradición Imagista. Este capítulo coincidirá y se desviará al mismo tiempo, señalando que la obra temprana de Oppen emerge de manera compleja de una intersección históricamente breve de tradiciones modernistas divergentes. El texto en sí mismo es la huella de los compromisos simultáneos de Oppen con las tendencias modernistas de izquierda y derecha. Oppen compuso partes de Discrete Series durante su viaje a Europa en 1929, donde conoció a Pound a través de la presentación de Zukofsky. Durante este tiempo, Oppen también estaba activamente involucrado con To Publishers, la prensa de los objetivistas, que publicó la poesía temprana de W. C. Williams, How to Read de Pound y An "Objectivists" Anthology de Zukofsky. De hecho, Discrete Series encuentra solidaridades formales con los breves líricos de Williams de la década de 1930 tanto como con las energías estéticas del Imagismo. La obra está cargada en los puntos de contacto entre el modernismo literario angloamericano de primera y segunda generación. Publicado dieciocho años después de Sea Garden de H.D. y bajo circunstancias históricas radicalmente alteradas desde el primer auge del Imagismo, Discrete Series debutó en el mismo año que las homiléticas cristianas de The Rock de Eliot, y Pound estaba inmerso en el pragmatismo reconceptualizado de su post-XXX Cantos. Si bien la Serie ofrece un índice de la divergencia ideológica del objetivismo de la primera generación, también atestigua la portabilidad quimérica y resistente de las formas de esa vanguardia anterior.

Al mismo tiempo que Pound regresaba en su trabajo posterior al Imagismo a la hipotaxis alusiva que el Imagismo había tratado de superar, encontramos en la Serie Discreta de Oppen la adopción de negaciones austeras. Al hacerlo, la Serie Discreta nos permite ver las formas en que las obras objetivistas nos ofrecen una genealogía de un modernismo caracterizado tanto por el avance constante de la innovación como por los retornos recursivos a formas generativas y provocativas. De hecho, argumentaré en este capítulo que Oppen revisita el Imagismo para perseguir un proyecto estético utópico prometido y abandonado por una generación anterior. Como el paisaje estadounidense en el que fue escrito, la Serie Discreta se compromete sincrónicamente con una coexistencia desigual de formas expresivas; la obra de Oppen encuentra redención para las potencialidades de formas emergentes como el Imagismo en un retorno a las formas más antiguas del Realismo. La exploración de los efectos reificantes del "yo" perceptivo en la Serie Discreta es tanto un comentario sobre los límites estéticos del Realismo tardío como una alternativa poética al resurgimiento del sujeto egoíco en la poética post-imagista. En la Serie de Oppen, la historia no revela una guía moral ni ofrece un ejemplo recuperativo; más bien, como en "A" de Zukofsky, los puntos de inflexión históricos constelan datos perceptuales que el poeta toma prestados y organiza. Los montajes construidos de campo y ciudad, de mar y tierra, en la Serie Discreta reflejan la tendencia del objetivista a articular disposiciones históricas en el vocabulario de particulares geográficos, con especial atención a las topografías asimétricas que trastocan las narrativas de progreso unificado y descontrolado. A través de su fusión formal de las potencialidades del Imagismo con la atención de un objetivista a superficies sociales altamente diferenciadas, la Serie Discreta solo alcanza legibilidad a través de la agregación y combinación de sus escenas separadas. A medida que el lector une cada estrofa en un tejido social, la Serie en su conjunto se texturiza con temas, correspondencias y recuerdos recurrentes. Los poemas sucesivos de la serie sufren una revisión constante de sus significados discretos e individuales a medida que interactúan con sus antecedentes y herederos. Al final, el significado agregado de la Serie depende tanto de la absorción lectora de la imagen de cada poema como de los ritmos materiales del texto tomado en su conjunto.

El joven Oppen comparte con los Imagistas un compromiso por explorar los fundamentos perceptivos de amplias estructuras de la vida social y fenomenológica. Sin embargo, como un vanguardista dentro de una vanguardia, Oppen avanza hacia un lugar después de los límites contradictorios de la innovación Imagista. La Serie busca ir más allá de un Imagismo cuyo ojo egocéntrico del hablante invisible se dilata tanto que parece universal, comandando incluso el deseo declarado del movimiento para que cada imagen tenga un significado inmanente; la Serie también va más allá de las metáforas cuya fatiga se suponía que Imagismo remediaría. Mientras que Discrete Series todavía opera ocasionalmente dentro de las tomas de lírica que Imagismo no pudo sacudirse del todo, su forma serial energiza el movimiento y la acción sinérgica entre cada imagen de la serie.

Entonces, Discrete Series confirma ciertas coordenadas políticas y estéticas del Objetivismo. Los Objetivistas, bañados en las culturas radicales del primer tercio del siglo XX, se alejaron de la marchitez derechista del modernismo expatriado post-Imagista y continuaron persiguiendo los objetivos Imagistas a través de una resurrección dialéctica de esas formas modernistas tempranas. Energizado por una creciente conciencia de las interdependencias espesas de la modernidad capitalista, Oppen distiende los complejos emocionales del Imagismo en una serialidad materialista. Discrete Series despliega una forma hibridada que fusiona el enfoque en particulares de los Imagistas con la capacidad aleatoria del Objetivismo. Estas formas, que se examinarán aquí en detalle, permiten que la Serie extienda el proyecto de los Imagistas de crear formas no fungibles y luminosas que ofrecen indemnización provisional contra las presiones de la reificación al mismo tiempo que disponen tales formas en un sistema dinámico de significado relacional. En sus manos, las fotografías del Imagismo se convierten en las imágenes en movimiento del Objetivismo y, como tal, Discrete Series es un documento de los proyectos inacabados del modernismo temprano y un manifiesto de sus potenciales.

En los años previos a la composición de Discrete Series, la esposa de Oppen, Mary, escribe sobre el desarrollo intelectual y experiencial de la pareja. Describe sus primeras aventuras exploratorias en el paisaje urbano de la ciudad de Nueva York en 1928-9: "Aún no conocíamos el sistema de metro, y nos bajamos en estaciones al azar solo para ver lo que había arriba. Una vez sacamos nuestras cabezas en un cementerio, otra vez estábamos en campos de arcilla con charcos de agua, y una vez estábamos entre enormes edificios de apartamentos idénticos en el Bronx, bloque tras bloque." Oppen regresa a esta escena en una carta de 1965 en la que describe la escritura de Discrete Series: "Pensé demasiado tarde, 30 años tarde, que la página de cortesía debería tener 14, 28, 32, 42 que es una serie discreta: los nombres de las estaciones en el metro de la costa este". La relación de Oppen con la irregularidad del paisaje urbano es una de descubrimiento y sorpresa experimentalmente calculada. Sus percepciones están en constante revisión y el viajero de metro descubre la ciudad y sus bordes a través de una experiencia de sus geografías diferenciales. Recibida en imágenes sucesivas discretas pero interdependientes a través de ventanas similares a las del rollo de una película en movimiento, el paisaje cotidiano de la modernidad capitalista no ofrece al pasajero de sus metros tales metonimias inmanentes o encapsulaciones aforísticas como las que se encuentran en el icónico poema Imagista de Pound "En una estación del metro". La descripción de Oppen de la estructura de Discrete Series sugiere un tipo diferente de estética modernista, una que reconstruye los tejidos conectivos entre los datos autónomos de la vida moderna para aprehender el paisaje desplegándose como una vasta relación de particulares. El encuentro del lector con Discrete Series, al igual que las experiencias de los Oppen con el paisaje, tiene lugar en las texturas fisuradas de la revisión permanente, en un mapa contorneado por el abrazo holístico.

La analogía de Oppen entre la disposición del sistema de metro de la ciudad de Nueva York y la estructura general de Discrete Series revela un interés Objectivista ya familiar en las geografías agrietadas y en expansión de la América de los años 30. La representación de Discrete Series de la simultaneidad de la fractura y la conectividad en la cultura capitalista encuentra, al igual que el primer "A" de Zukofsky, su primo crítico en la descripción de Lefebvre de espacios simultáneamente "fracturados y homogeneizados". Explorando la dialéctica entre la formación del sujeto y la diferenciación espacial, Lefebvre, como Oppen, pregunta "¿Cómo se mantiene este espacio, que hemos descrito como homogéneo y fragmentado, en vista de la irreconcilabilidad formal de estas diferencias?" La respuesta, para Lefebvre, es el proceso ideológico-perceptual en el que esta tensión es "ahogada ... y reemplazada por una apariencia de consistencia". Las escenas aisladas de Discrete Series testifican en contra de esta mentira de la no contradicción, mientras que su forma serial sitúa los particulares "fracturados" en una totalidad rigurosamente heterogénea.

La analogía de Oppen entre la disposición del sistema de metro de la ciudad de Nueva York y la estructura general de Discrete Series revela un interés Objectivista ya familiar en las geografías agrietadas y en expansión de la América de los años 30. La representación de Discrete Series de la simultaneidad de la fractura y la conectividad en la cultura capitalista encuentra, al igual que el primer "A" de Zukofsky, su primo crítico en la descripción de Lefebvre de espacios simultáneamente "fracturados y homogeneizados". Explorando la dialéctica entre la formación del sujeto y la diferenciación espacial, Lefebvre, como Oppen, pregunta "¿Cómo se mantiene este espacio, que hemos descrito como homogéneo y fragmentado, en vista de la irreconcilabilidad formal de estas diferencias?" La respuesta, para Lefebvre, es el proceso ideológico-perceptual en el que esta tensión es "ahogada ... y reemplazada por una apariencia de consistencia". Las escenas aisladas de Discrete Series testifican en contra de esta mentira de la no contradicción, mientras que su forma serial sitúa los particulares "fracturados" en una totalidad rigurosamente heterogénea.

Oppen "escucha a las mujeres": La serie al borde del siglo

La forma y el contenido del primer poema de Discrete Series anuncian juntos una preocupación primordial de la obra temprana de Oppen: el estado y el destino de la voz lírica en, contra o con un coro de culturas masivas y el estruendo desplegable de geografías que se desarrollan. Estructurado en torno a una alusión a "The Story in It" de Henry James (1902), el poema presenta la crisis de un sujeto femenino confrontado por las demandas contradictorias de la modernidad. El protolírico de Oppen ofrece una innovación poética de la sintaxis cargada del realismo tardío de James, organizando un montaje de sus cláusulas, como si, en palabras de Oppen, el poeta hubiera "pegado sin cortar" la sintaxis recursiva de James. En ajustes y paradas marcados por la puntuación y los saltos de línea, múltiples significados dentro del poema, y la multiplicación de

significados del poema, dependen de arquitecturas sintácticas apuntaladas por modificadores preposicionales e interjecciones de apóstrofe.

El conocimiento no de la tristeza, sino del aburrimiento,

es, aparte de la lectura, el habla, el fumar,

¿de qué era lo que Maude Blessingbourne deseaba saber cuando, al levantarse,

"se acercó a la ventana como si quisiera ver

qué era lo que realmente estaba sucediendo";

y vio caer la lluvia, en la distancia, más lentamente,

la carretera despejada de su pasado el cristal de la ventana -

del mundo, barrido por el clima, con el cual

uno comparte el siglo.11

En el cuento corto de James, Maude Blessingbourn (James deletrea su apellido sin "e") consume la última novela francesa mientras espera al coronel Voyt, por quien suspira en secreto. El centro de la historia es un drama de armario en el que Blessingbourn y el coronel debaten la naturaleza y el propósito del arte. Blessingbourn lamenta la oferta limitada de personajes uniformes y la ausencia de modelos morales femeninos, mientras que el coronel insiste en que la base misma de la forma literaria dramática y novelesca es el mal comportamiento y la decadencia.

"La historia en ella" narra la contracción del posible contenido presentado en la literatura cada vez más comercializada por la producción y el consumo masivo. Siguiendo a James, Oppen comienza con una testigo femenina de las tendencias contradictorias de la literatura moderna: la libertad para consumir un número creciente de géneros se expande enormemente, mientras que el horizonte de representaciones pensables disminuye al mismo tiempo. La narrativa realista de James documenta, pero se abstiene de resolver, estas antinomias. El examen de la forma literaria moderna en Discrete Series comienza donde termina la de James: al borde del siglo. Tomando como punto de partida a un sujeto femenino restado por el estrecho terreno ideológico que ofrecen las formas narrativas de la novela, que Blessingbourne sigue consumiendo incluso cuando reconoce sus limitaciones, el poema aborda la profunda anomia causada por la experiencia del paso de un momento histórico al siguiente.

Blessingbourne de Oppen personifica muchos de los temas modernistas conocidos, como el lugar del sujeto en la historia, la incertidumbre de la percepción y los límites representacionales de la economía simbólica del realismo. Si el "conocimiento ... de la tristeza" recuerda al joven Werther de Goethe, que se encuentra en la encrucijada entre el Romanticismo y lo moderno, Blessingbourne de Oppen insiste desde el principio en que la tarea de Discrete Series "no" es llorar. El sujeto que prospera en la transición hacia el siglo XX y

más allá no es aquel que se sumerge en el duelo irreparable, sino aquel que puede discernir la trayectoria de lo que, recordaremos, Zukofsky llama "la dirección de lo particular histórico y contemporáneo". Blessingbourne contemplativa se encuentra con "el mundo, azotado por el clima, con el que uno comparte el siglo", detrás del vidrio. Los poemas posteriores de Discrete Series revelan una preocupación constante por las cualidades fenomenológicas del vidrio, que funciona como un índice simbólico de los peligros de confundir las superficies disponibles del mundo con la revelación transparente de sus historias a menudo ocultas. Aquí, Blessingbourne, al igual que el pasajero del metro, se esfuerza por ver "lo que realmente estaba sucediendo".

En la conjunción de la línea 7, "como si", se fusiona el subjuntivo con una comparación figurativa y, al hacerlo, señala el acercamiento de dos tendencias. La búsqueda de la certeza epistemológica, o el deseo de "ver lo que realmente estaba sucediendo", aquí se enfrenta a la tendencia de la percepción a ser moldeada por las estructuras del lenguaje, que a veces funciona con retraso a través de las aproximaciones de la comparación y la figuración. "La carretera clara desde su pasado por el cristal de la ventana" desarrolla aún más los contornos representacionales de este enredo del mundo y su comprensión en las estructuras del lenguaje y la percepción. La carretera se extiende claramente "por", o más allá, "de la ventana". Sin embargo, la ambigüedad sintáctica de la línea sugiere una lectura simultánea y alternativa de "por" que nos alerta sobre la historicidad de Blessingbourne: la carretera también está "clara", o discerniblemente, "desde su pasado". La sintaxis de Oppen mantiene los contornos históricos de la percepción y la epistemología en tensión productiva. La claridad epistemológica se logra cuando el sujeto moderno reconoce su horizonte histórico. Esta asociación de persona e historia no es nada cómoda; la ocupación del sujeto de un espacio difícil entre su pasado y su potencialidad futura produce una anomia de "aburrimiento". El poema, entonces, es profundamente ejemplar del proyecto más amplio del objetivismo de vincular el sentido histórico a la misma posibilidad de objetividad.

El poema "Blessingbourne" de George Oppen encarna muchos de los temas modernistas familiares, incluyendo el lugar del sujeto en la historia, la incertidumbre de la percepción y los límites representacionales de la economía simbólica del realismo. Si el "conocimiento ... del dolor" recuerda al joven Werther de Goethe que se encuentra en el cambio de época entre el Romanticismo y lo moderno, "Blessingbourne" de Oppen insiste desde el principio en que la tarea de "Discrete Series" no es la de lamentarse. El sujeto que sobrevive y trasciende la transición al siglo XX no es alguien que se sumerge en un lamento irrecuperable, sino alguien que puede discernir la trayectoria de lo que, recordemos, Zukofsky llama "la dirección de los particulares históricos y contemporáneos". Una contemplativa Blessingbourne encuentra "el mundo, azotado por el clima, con el que uno comparte el siglo", detrás del cristal. Los poemas posteriores de "Discrete Series" revelan una preocupación duradera por las cualidades fenomenológicas del vidrio, que funciona como un índice simbólico de los peligros de confundir las superficies disponibles del mundo con la revelación transparente de sus historias a menudo ocultas. Aquí,

Blessingbourne, al igual que el pasajero del metro, se esfuerza por ver "lo que realmente estaba sucediendo".

La conjunción de la línea 7, "como si", fusiona el subjuntivo con una metáfora figurativa y, al hacerlo, señala el acercamiento de dos tendencias. La búsqueda de la certeza epistemológica, o el deseo de "ver lo que realmente estaba sucediendo", aquí se enfrenta a la tendencia de la percepción a ser moldeada por las estructuras del lenguaje, que a veces funciona con retraso a través de las aproximaciones de la similitud y la figuración. "El camino claro desde su pasado a través del vidrio de la ventana" desarrolla aún más los contornos representativos de esta complicidad entre el mundo y su comprensión en las estructuras del lenguaje y la percepción. El camino se extiende claramente "desde", o más allá, "la ventana". Sin embargo, la ambigüedad sintáctica de la línea sugiere una lectura simultánea y alternativa de "desde" que nos alerta sobre la historicidad de Blessingbourne: el camino también está "claro", o discernible, "desde su pasado". La sintaxis de Oppen mantiene en tensión productiva los contornos históricos de la percepción y la epistemología. La claridad epistemológica se logra cuando el sujeto moderno realiza su horizonte histórico. Esta asociación de la persona y la historia está lejos de ser acogedora; la ocupación del sujeto en un espacio difícil entre su pasado y su potencial futuro produce una anomia de "aburrimiento". El poema, entonces, es profundamente ejemplar del proyecto más amplio del objetivismo de vincular el sentido histórico con la misma posibilidad de objetividad.

El camino actúa como un conducto y una ruptura desde el pasado de Blessingbourne, sugiriendo que la claridad perceptual se acelera en un sujeto sensible a las cualidades históricas del mundo fenomenal. La visión de Blessingbourne se agudiza cuando abre la cerradura de la transición histórica: es decir, cuando llega a comprender el mundo como producto de un pasado definitivo y un futuro posible. Aquí también podríamos ver a Blessingbourne como la encarnación del tipo de pensamiento histórico que atiende a lo que Jameson llama "la dialéctica de la ruptura y el período", un "movimiento bifurcado, en el que el resalto de las continuidades, el enfoque insistente e invariable en el paso sin interrupciones del pasado al presente, se convierte lentamente en una conciencia de una ruptura radical; mientras que al mismo tiempo, la atención forzada a una ruptura convierte gradualmente esta última en un período en sí mismo". Fascinantemente, el poema presenta esta dialéctica en el lienzo de la forma de novela enervada; emergiendo de esta ruptura, el nuevo horizonte histórico requiere una nueva forma literaria, cuyos contornos es la tarea (inacabada aquí) de Blessingbourne discernir a lo lejos.

Oppen pospone la aparición de Blessingbourne, solo para enmarcarla con las palabras "qué" y "eso" ("De qué, Maude Blessingbourne, deseaba saber"), con un breve "aparte". Este aparte condensado contiene un tríptico de actividades domésticas de salón, "leer hablar fumar", tomado del mundo del adorno burgués descrito tan extensamente en las narrativas realistas tardías de James. En James, estos gestos se presentan como detalles necesarios para el realismo descriptivo de la representación narrativa, que es, por supuesto, el medio literario

principal y dominante para escenificar la interioridad psíquica del sujeto de la vida moderna. En el aparte renovado de Oppen, estos extractos de la vida cotidiana no pueden confundirse con detalles meramente descriptivos. De hecho, tales detalles se apartan y se convierten en posesiones subordinadas de un campo más amplio de conocimiento y acción: son "de qué", un mundo más amplio, "Maude Blessingbourne", nuestra lente perceptiva, "deseaba saber". En su abrazo católico, la anáfora genitiva "de" vincula el deseo de Blessingbourne de "saber" con la línea concluyente del poema, "del mundo, azotado por el clima, con el cual se comparte el siglo", y marca la superación del adorno particularista-realista por la amplitud histórica del Objetivista. El ritmo de esta preposición repetida crea un vínculo poético e ideacional entre el deseo de Blessingbourne de adquirir conocimiento tanto de su situación inmediata como de ese cronotopo más amplio, el mundo azotado por el clima del siglo compartido.

En el prefacio de Eliot Weinberger a New Collected Poems de Oppen, se nos recuerda que en los "últimos años de Oppen, había un papel pegado sobre su escritorio que decía: '¡Solo un error, Ezra! Deberías haber hablado con mujeres'". En el espíritu de esta comunicación, Blessingbourne de Oppen ofrece una alternativa feminista al protagonista titular de Mauberley de Pound. En contraste con los ensayos angustiados de Mauberley de formas estéticas previas y la horrorizada recepción de las culturas del "kinema" del siglo XX, Blessingbourne saluda el futuro con una investigación sobria. En la cuenta centrada en la mujer de Oppen de la ruptura en el nuevo siglo, el sujeto de la modernidad es el resto de búsqueda de la diferencia entre el deseo utópico y la capacidad frustrada de vincular el conocimiento (nuestros "deseos de saber") con la reconfiguración radical del colectivo social, con el que "compartimos el siglo" (énfasis añadido).

Las deícticas post-narrativas de Oppen en frases de poesía

El poema Blessingbourne sigue generando puntos críticos para nuestro estudio. En el capítulo 1, exploramos las formas en que las secciones de los años 20 y 30 de "A" de Zukofsky organizan un conjunto de desarrollos históricos, culturales, sociales y políticos combinados y desiguales de la modernidad. La estructura de Discrete Series atestigua que Oppen también obliga a las adjacencias radicales y abruptas de fenómenos simultáneamente diversos. La serie es el preludio de este compromiso objetivista con la parataxis agresiva; a lo largo de sus poemas, Oppen explora los orígenes de la forma modernista en las aporías de la estructura narrativa del realismo tardío. En Blessingbourne, utiliza una forma de hipotaxis lúdicamente distendida para enfatizar el papel fundamental que desempeñan las relaciones gramaticales en cualquier escena aparentemente singular e inmediata. "El conocimiento" se acumula a lo largo de una serie de postergaciones gramaticales: "aparte de", "de qué", "habiendo surgido". La sintaxis congestionada de la oración de James, modelada por las manos de Oppen, verifica su propia completitud gramatical, indexando una inadecuación ansiosa entre el despliegue diacrónico de la oración y el agregado sincrónico del

mundo que busca describir. Además de esto, en la poética de Oppen, la postergación gramatical llama la atención sobre la constitución del sujeto por una historia y un lenguaje que lo preceden.

La exageración de la hipotaxis pone de manifiesto las múltiples temporalidades latentes de la forma de la oración. El poema de Blessingbourne comienza en el imperfecto del pasado, indicando el momento impreciso y cercano al pasado de la enunciación inicial del poema: cuando "estabas diciendo". Luego nos enfocamos en la temporalidad doméstica personal de Blessingbourne, en el pasado implícito del poema: "habiendo levantado". "Y vi la lluvia caer, a lo lejos más lentamente" traza este pasado hacia adelante en el tiempo y el espacio. Concluimos con Blessingbourne abstraído en un sujeto universal del presente, un presente que siempre está convirtiéndose en historia: "con el cual se comparte el siglo" (énfasis agregado). La estructura de completado gramatical-temporal diferido proporciona una durée en la cual se exfolian nuevas formas del "aburrimiento" de ese momento intersticial en el que el quiebre aún no ha producido un nuevo período reconocible en su propio derecho. Oppen expone las articulaciones esqueléticas de la forma hipotáctica, y al hacerlo, escribe la elegía del realismo al final del siglo. Resulta que esta elegía libera las multiplicidades de la prosa de James para una segunda vida en poética. El poema de Oppen frotando la tumba del giro a la parataxis en sí mismo; detecta la copresencia de las historias simultáneas incubando en los límites de la sintaxis narrativa anti-télica del realismo tardío. Al exagerar las formas hipotácticas familiares de la oración realista, Oppen revela, en los recovecos de sus conexiones gramaticales omitidas, contextos temporales superpuestos de vistas pasadas, presentes y futuras.

El poeta del lenguaje Ron Silliman cita las innovaciones formales de Oppen en la sintaxis "hacia la parataxis", como base para su propio trabajo en lo que Silliman llama "La Nueva Oración", que es polisémica y postrealista. Si la "oración" de Oppen ha persistido en la poética actual, esto se debe quizás a que surgió como una transformación poética del realismo tardío, y continúa capturando las formas en que la poesía de vanguardia debe confrontar la persistente hegemonía formal de la oración en la construcción de narrativas históricas. Reconociendo la fuerza gravitacional perdurable de la forma de la oración, y reconociendo el espectro continuo de las narrativas realistas en las estructuras discursivas de la autocomprensión de la modernidad, la Serie excava estrías glaciares, o secciones transversales profundas de momentos históricos contiguos, de esas narrativas aparentemente unificadas al "pegar" unidades hipotácticas sobre y al lado de otras.

Basándose aún más en el legado de la oración jamesiana, "Blessingbourne" introduce un concepto formal que impulsará toda la Serie: el uso de la referencia deíctica ambigua para hacer un gesto expansivo a campos de referencia y contexto más lejanos. Las deícticas de Oppen apuntan hacia referentes sin nombre cuyas identidades cambiarán con el tiempo y el contexto del lector. Por ejemplo, la deíctica "el" que precede a "siglo" sugiere que "uno" (otra deíctica) debe periodizar necesariamente, pero que dichas periodizaciones emergen de

una significación referencial agregada cuyas unidades discretas registran individualmente y juntas varios vectores y corrientes históricas. En contraste con una narrativa lineal de la aparición del mundo "moderno" del siglo XX a partir de un pasado claramente cerrado del siglo XIX, la designación abstracta de Oppen "el siglo" no marca una página numerada en el calendario de la sucesión cronológica del progreso; permanece abierta a la aplicación a las confluencias específicas del presente del lector. Las deícticas, con sus correspondencias referenciales en otras partes del nimbo material que envuelve el texto, complementan la imaginación histórica aleatoria de la Serie. Como palabras que "apuntan" a objetos y ubicaciones temporales más allá de la geografía de la página, las deícticas registran a la vez la agencia del poeta como arreglador gestual y la situación histórica que siempre superará sus palabras.

El viaje en metro de Oppen resulta ser un modelo duradero para los giros formales de los deícticos de la Serie. El sistema que conecta las escenas locales de la totalidad urbana en sí mismo no es comprensible, excepto en sus conexiones de instantiaciones singulares y particulares; el paisaje contorneado por las redes de transporte masivo no le proporciona al poeta itinerante ningún referente estable. Se tambalea hacia adelante, hacia atrás y lateralmente, y la profusión de sus direcciones rompe la espalda de las oraciones demasiado cortas para describir la simultaneidad de sus movimientos opuestos. Desde cada parada de estación hasta la siguiente, un deíctico, recuperado del naufragio del realismo de James, señala posibles futuros y las geografías problemáticas a las que ahora nos volvemos. Así como a menudo los futuros incubados en la modernidad de Oppen siguen siendo aleatorios y sin resolver ante el ojo buscador de Blessingbourne, también parecen ser el término de rutas predestinadas y mecanizadas recorridas interminablemente por los ascensores y las excavadoras de vapor de la Serie.

Produciendo Naturaleza / Naturalizando Producción: Las Geografías de Discrete Series

Ciudades

Blessingbourne contempla el "mundo barrido por el clima" de la modernidad cuyos espacios urbanos y no urbanos serán explorados en el resto de Discrete Series. Los poemas individuales dentro de Discrete Series tratan los teatros de desarrollo físico, cultural y económico salvajemente variados como inextricablemente vinculados a través de sus horizontes históricos compartidos, y su disposición total abre ese horizonte a una posible coherencia mayor. Sin embargo, después del primer poema, los detalles geográficos incrustados en poemas posteriores fluctúan sin estar unidos a un punto de referencia panorámico. El siguiente poema, por ejemplo, describe las luces direccionales sobre un ascensor, ofreciendo una exploración de un objeto bastante aislado, despojado de su contexto. ¿Pueden los deícticos, colocados estratégicamente, restaurar la red entre una imagen y su geografía ambiental? El aumento literalmente vertiginoso del poema reproduce formalmente los movimientos mecánicos del ascensor:

Blanco. Desde la axila de T

El globo rojo.

Arriba

Abajo. Alrededor

Brillante fijo

Alternativas

Desde el tranquilo

Piso de piedra ...

Los deícticos "Desde", "Alrededor" y, nuevamente, "Desde" marcan los puntos de inflexión de una estructura tripartita e invitan a examinar la arquitectura capitalista moderna simultáneamente, y a su vez, desde arriba, adentro y debajo. "Alrededor" es tanto un modificador adjetival, que describe la forma de las luces, como, alternativamente, un indicador de los movimientos circunscritos del pasajero. El último "desde" cumple una función similarmente dual: describe el movimiento del pasajero en el ascensor mientras que simultáneamente figura los "alternativas" mecanizados como emergentes "desde el tranquilo piso de piedra". Esta repetición sugiere que tales "alternativas" delimitadas (blanco para arriba y rojo para abajo) surgen de una instrumentalización de la naturaleza misma: el piso del rascacielos de la modernización está fabricado con la "piedra" que yace debajo de él. En una carta de 1963 a Charles y Brenda Tomlinson, Oppen comenta sobre este poema, vinculando las "alternativas limitadas" del ascensor a "las alternativas limitadas de una cultura". Donde Maude "vio... el camino claro desde su pasado por la ventana", aquí, el camino rutinario del ascensor ha delimitado radicalmente incluso un horizonte de posibilidad acotado por el cristal. El poema activa una tensión entre la libertad alusiva de la sintaxis impulsada por los deícticos y la restricción de la acción por los regímenes espaciales del capitalismo urbano. (En el capítulo 5, veremos cómo "Mantis" de Zukofsky ofrece una trascendencia de tales estructuras al animar un vagón de metro y elevarlo por encima de las "piedras").

Oppen utiliza los deícticos para abrir un terreno textual en el que múltiples sincronías interactúan. La interdependencia de todos los fenómenos de la vida capitalista no es necesariamente lamentada ni celebrada. De hecho, Oppen aprehende las corrientes de la modernidad como algo de doble filo y contradictorio, llenas de la irreconciliabilidad de las tendencias progresistas (un "globo rojo" completo) y reaccionarias ("blancas"). El elevador fijo, y los deícticos que fomentan una libertad gestual, testifican la contracción y expansión simultáneas de la posibilidad social, y preocupan cualquier visión monocromática de la gestalt política del siglo XX.

La Serie se preocupa en todo momento por los regímenes espaciales de la ciudad. El siguiente poema, por ejemplo, trata juntos el movimiento de la mano de obra, las personas y el transporte en la calle urbana. En él, Oppen sitúa al

hablante dentro de una constelación de tecnologías y modos de producción superpuestos, registrando las asimetrías de la modernización:

Quien llega está ocupado

Hacia el pecho (en la multitud moviéndose

en dirección opuesta

me agarran)

Con overoles firmes

El hombre de mediana edad desliza

palancas en la cabina de la pala mecánica, -

Levanta (corriendo el cable) y balancea, atrás

Responde de manera remota al gesto antes del último

De sus brazos dedos continuamente -

Girando con la cabina. Pero si yo (¿cómo va

eso?) -

El borde de asfalto.

"Libre en la meseta,

altura clásica de un caballo sin carro,

Veo el destello eléctrico del tranvía,

La caída está cayendo desde la ráfaga eléctrica."

"El "Quién" no identificado nos recuerda la estrategia oppeniana que observamos por primera vez en el poema Blessingbourne: lo que los lingüistas llaman "deixis personal" o una referencia deíctica a un referente participante, aquí aparece en forma de una figura inicialmente anónima que se acerca. En ausencia de contexto, la acción de esta figura ("viene") se convierte en su única característica identificativa; de hecho, funciona como el apellido mismo del sujeto ("Quién viene"). El lenguaje descriptivo de las acciones de ese sujeto registra las fuerzas opuestas de la cultura pública y la individuación privada: "ocupado" describe tanto el habitus individual (como en "ocupado por pensamientos de") como las categorías censales de trabajo (¿Su ocupación? Minero). Esta doble asignación intercala la vida interior con la experiencia pública. Con un afecto similar al estado del tranvía lleno de gente ("ocupado"), este pasajero individual aparece al principio como una abstracción aleatoria, intercambiable con los sujetos que lo rodean. Y, en términos generales, la palabra "ocupado" evoca posibilidades políticas latentes en las escenas de trabajo y transporte masivo; en la década de 1930, la palabra todavía estaba en su adolescencia como término para las

acciones de protesta colectiva que buscan hacer del espacio público un espacio público, y su aparición aquí marca su emergencia en los discursos de intención radical.

El hablante se presenta así, en disidencia con la individuación anunciada por la forma lírica. El poema enfatiza los límites del abrazo total de cualquier individuo con su entorno. La escena supera el "agarre" del sujeto, y la forma comenta sobre esto de manera genitiva, sugiriendo que los alrededores tienen al hablante en su posesión ("Agarre de mí"). Aquí, el "yo" lírico experimenta una revisión decisiva como resultado de la percepción de sí mismo en la captura de un mundo sin él. La conclusión: la íntima presión de la vida urbana requiere del individuo un tipo de calibración más sutil y desafiante que cualquier sacrificio entusiasta o agarre posesivo."

Es necesario situar al sujeto dentro de un mapa multidimensional de coordenadas históricas para calibrar su relación con el entorno urbano. Cuatro modos de transporte diferentes se mezclan en estos versos: caballo, vapor, cable y tranvía eléctrico, cada uno señalando un origen histórico distinto. El "hombre de mediana edad" es un personaje transicional, como la época histórica que comparte su descripción, caracterizado por una vitalidad robusta ("en overol firme") y su contraste, la decadencia corporal ("en general"). Los movimientos de su trabajo estructuran un futuro anterior cruel, en el que él responde perpetuamente ("continuamente") al "gesto anterior al último". Los deícticos direccionales y temporales ("En", "atrás", "antes del último") describen un trabajo en el que cada movimiento sigue a otro, endeudado tanto con los momentos pasados como con los momentos futuros. El pasado movido por vapor del siglo XIX abre y agudiza la tierra hasta un "borde de asfalto"; como los ritmos del trabajador, la tecnología transforma el paisaje.

Estas yuxtaposiciones se ensamblan en forma de montaje para producir la escena. Lyn Hejinian nos recuerda que "ciertamente Oppen estaba familiarizado con las películas en general (el padre de Oppen dirigió una cadena de cines en San Francisco, y por un tiempo Oppen había trabajado en uno de ellos) y con el concepto de montaje... Oppen describió [¿Quién viene?] como "una especie de 'montaje',... Estoy saltando alrededor como la cámara de moda de ese tiempo." De hecho, el montaje se convierte en ese método que permite al poema entretener la simultaneidad de una amplia variedad de desarrollos históricos, mientras también rompe frases de marcha temporal sin problemas. Oppen ofrece respiro a la inevitabilidad de los movimientos sucesivos del trabajador con una postergación entre paréntesis ("corriendo cables"). La innovación de finales del siglo XIX de "correr cables" para facilitar el movimiento mecánico choca contra el flujo aliterativo de deslizamiento, vaporización y oscilación. La ambigüedad gramatical de "correr" -los cables están siendo manejados por el operador o simplemente corren por sí solos- anuncia también su estado de transición, presagiando el desplazamiento del trabajador-operador.

Inmediatamente antes de que el poema proceda a la coordenada histórica más amplia -el caballo y el automóvil eléctrico- el "yo" lírico reaparece en una frase subjetiva incompleta interrumpida por la pregunta entre paréntesis "¿cómo va?". Esta interrupción de la sintaxis normativa se empareja formalmente con el deseo insatisfecho del sujeto moderno de saber cómo funcionarán las máquinas del futuro asfaltado; un futuro cuyas estructuras inspiran la pregunta "¿cómo va?". "Si yo" presenta una posición subjetiva precaria y provisional, y el modo subjuntivo recomienda que el hablante adopte una disposición experimental "si" en interés de calibrar el yo y el entorno. La orientación de este sujeto hacia un futuro emergente de su propia creación requerirá su comprensión de los "caballos" del pasado como un residuo persistente en los desarrollos cambiantes del presente "eléctrico".

En una entrevista de 1968 discutiendo este poema, Oppen explicó que la percepción de la coexistencia de modos de producción previos en el presente produce una forma de "doble conciencia". El concepto duboisiano se recluta fascinantemente para explicar las formas en que la percepción viva de la historia desfamiliariza el entorno social.

Hay asfalto, pero debajo de él hay realmente lo que era, o incluso es, simplemente una pradera, solo la tierra cruda. Hay una doble conciencia allí donde se ve la carretera como una carretera y luego se empieza a ver solo la tierra cruda. Y la "altura clásica del caballo" está desordenada, diría yo; con "sin carro" solo quise decir, e imagina en la pradera un caballo, no un caballo tirando de un carro. Recuerda que había carros en ese momento, pero no muchos. Pero solo un caballo común.

La explicación de Oppen sobre las líneas finales de "Quién viene" elabora una especie de efecto de extrañamiento. Escribiendo en "El efecto A como procedimiento en la vida cotidiana", Brecht describe una respuesta similar a la aprehensión de modos superpuestos de producción:

Una alienación del automóvil se produce si después de conducir un automóvil moderno durante mucho tiempo, conducimos un antiguo modelo T Ford. De repente, escuchamos explosiones una vez más; el motor funciona según el principio de explosión. Comenzamos a sentirnos asombrados de que un vehículo así, de hecho, cualquier vehículo que no sea impulsado por la fuerza animal, pueda moverse; en resumen, entendemos los automóviles, al mirarlos como algo extraño, nuevo, como un triunfo de la ingeniería y en ese sentido como algo antinatural. La naturaleza, que ciertamente abarca el automóvil, de repente se impregna de un elemento de antinaturalidad, y a partir de ahora esto es una parte indeleble del concepto de naturaleza.

En el énfasis de Oppen en la "falta de carro" del caballo "sencillo", se registra la persistencia de lo preindustrial en el paisaje de su momento contemporáneo. El "borde de asfalto" se ha vuelto suelto, como el caballo que pasta en la llanura, y revela la sedimentación histórica que literal y figurativamente subyace en la escena presente. Si la alienación de Brecht de la naturaleza fue iniciada por algo tan cercano como un modelo de coche anterior, entonces el caballo de Oppen

parecería tener el poder de producir formas aún más radicales de historización. Pasando del presente (coche eléctrico), al pasado (trabajador de pala de vapor), al pasado reciente (tendido de cables), a la prehistoria (caballo en la meseta) y de nuevo al presente (ráfaga eléctrica), la presentación paratáctica de la técnica humana interrumpe la narrativa desarrollista del progreso histórico como una serie de innovaciones mecánicas sucesivas. Parece que la contabilidad del hablante de las geografías sociales circundantes -sus puntos de referencia son un trabajador individual y una multitud que se le opone- implica necesariamente, también, el registro del teatro del compromiso social específico, lleno de actores históricos.

Vale la pena señalar aquí que Fredric Jameson traduce el efecto A como el "efecto V", llamando la atención sobre la idea de que el Verfremdungseffekt de Brecht está destinado como un problema perceptual, un efecto de "extrañamiento" o efecto de alejamiento; en contraposición a la "alienación" de Entfremdung. Esta es una distinción importante, en la medida en que la "alienación" en el sentido histórico materialista es menos un problema perceptual (es decir, un problema de reificación) que una función estructural de la explotación laboral bajo el modo de producción capitalista. ¿Cómo se ve la proyección de estas estructuras?

En una entrevista de 1969 con el crítico estadounidense L. S. Dembo, Oppen habla sobre la calidad cinematográfica del poema "Who Comes": "En cierto sentido, es más convencional que algunos de los otros poemas, creo, lo que es a lo que me estaba oponiendo un poco. Es una especie de 'montaje', porque solo hay la ciudad y estoy saltando como la cámara de moda de la época". Cuando Dembo pregunta: "¿Qué tendría que ver la pradera con la ciudad entonces?" Oppen responde: "Está allí. Simplemente está allí, debajo del pavimento. Es esa tierra". Es interesante que el poeta caracterice la técnica cinematográfica vanguardista del montaje como "convencional". Para Oppen, el poema explora las sedimentaciones diacrónicas sobre las que se basan incluso los montajes sincrónicos más radicales.

Océanos

Discrete Series está repleto de geografías similares a las exploradas en "Who comes". Compresiones paratacticas rastrean simultaneidad de desarrollo; la naturaleza, como hemos visto, está tan marmolada con la historia como los espacios urbanos que limita. La preocupación de la Serie con los barcos en el mar y el mar mismo es sintomática del compromiso del poema con lo que Neil Smith llama.

La producción de la naturaleza. La idea de la producción de la naturaleza es en efecto paradójica, hasta el punto de sonar absurda, si se juzga por la apariencia superficial de la naturaleza incluso en la sociedad capitalista. La naturaleza se ve generalmente como precisamente aquello que no puede ser producido; es una antítesis de la actividad productiva humana. En su apariencia más inmediata, el paisaje natural se nos presenta como el sustrato material de la vida diaria, el ámbito de los valores de uso en lugar de los valores de intercambio. Como tal,

está altamente diferenciado a lo largo de cualquier número de ejes. Pero con el progreso de la acumulación de capital y la expansión del desarrollo económico, este sustrato material es cada vez más el producto de la producción social, y los ejes dominantes de diferenciación son cada vez más de origen social. En resumen, cuando esta apariencia inmediata de la naturaleza se coloca en contexto histórico, el desarrollo del paisaje material se presenta como un proceso de producción de la naturaleza.

En la Serie, el mar es precisamente ese espacio que es "paradójicamente" y profundamente producido por el desarrollo humano. Tradicionalmente concebido como un primordio no político y oscuro, el mar a los ojos de la Serie profesa sus contornos históricos. "Fiesta a bordo del barco" aborda dos mundos convergentes a menudo vistos como constituidos de manera independiente: el espacio social de un barco y el mar como una extensión de naturaleza asocial:

FIESTA EN LA CUBIERTA DEL BARCO

Ola en la ronda del ojo de buey

Brotes, pasando, brazo agitado,

Chillidos, desequilibrados por el movimiento,

Como el mar incapaz de contacto,

Salvo en incidentes (el mar no es agua),

Homogéneamente automático; una tapa verde

blanca está momentáneamente a media milla afuera.

La superficie poco profunda del mar, esta,

Numerosamente- las primeras bebidas-

El mar es un peso constante

En su lecho. Pasan, sin embargo, el mar

Libremente tumultuoso.

Los estudios de Oppen ambientados en el mar exploran espacios oceánicos de confrontación. Comenzando con un homónimo que une la naturaleza y la acción humana ("ola"), "Fiesta en el barco" explora cómo el mar como abstracción y particularidad se adhiere a la retina de la experiencia vivida. La ola aparece dentro de un marco: vista a través del ojo de buey, se degrada a lo pintoresco y se separa de su relación con el mar más grande. De manera similar, los gritos de la fiesta, su pluralidad individualizada y militarizada por el singular "brazo agitado", se comparan con (las olas del) el mar mismo: cada uno y todos son "incapaces de contacto". La introducción del símil ("como el mar") complementa y marca la inadecuación del homónimo en la fusión de cuerpos de personas y agua, mientras que "incidentes" cristalizan las formas en que el "contacto" entre

las personas, y entre las personas y el mar, ocurre en momentos discretos cuyos bordes íntimos es tarea del poeta iluminar.

A través de la repetición fónica y sintáctica, Oppen establece un enlace ideacional entre "wave in the round" y "save in incidents". La estrategia perceptual de contención empleada al enfrentar la totalidad del mar -colocando su onda en la ronda- inesperadamente abre una visión más amplia. Oppen enfatiza la particularidad discreta de la ola, y alinea esta percepción inicial con una estética pintoresca, en lugar de sublime. Cuando la "onda en la ronda" se presenta en su singularidad, separada de su panorama, el mar es "incapaz de contacto excepto en incidentes" -es decir, el mar es incapaz de contacto "excepto" cuando se aprehende como una serie de incidentes particulares, o olas. Figurada indirectamente a través de sus partes discretas, "en incidentes" y en varias "olas" discretas a lo largo del poema, el mar es un lienzo para la fenomenología materialista de la percepción en sí misma. El matrimonio de "incidentes" aislados y "olas" enmarcadas representa la tensión antinómica de cada acto singular y local de percepción: el mismo proceso perceptual que defiende contra la congelación del mar en un objeto trascendente y sublime también permite nuestra conceptualización del mar como una "abstracción concreta" de Grundrisse constituida por unidades aprehensibles. El mar es la dialéctica de las moléculas acuosas que lo constituyen; el todo y sus partes se requieren mutuamente para su constitución, pero ninguno es reducible al otro.

La segunda mitad del poema hace manifiesta la socialidad del mar: es a la vez "homogéneamente automático" y "libremente tumultuoso". El mar sigue siendo percibido en "momentos" particulares, cuando "una capa verde blanca está momentáneamente a media milla de distancia". El poema vincula el fraccionamiento perceptual del contenido del mar a esa separación social que subyace a todas estas prácticas de aprehensión: la fiesta bebe junta pero como individuos, "numerosamente". En conjunto, Oppen representa nuestra absorción del uno al otro y del mundo que nos rodea como un proceso profundamente contradictorio que implica tendencias simultáneamente expansivas y focalizadoras, un proceso que fluctúa constantemente entre lo predecible (lo "homogéneamente automático") y lo contingente (lo "libremente tumultuoso"). Estas fluctuaciones se miden en contraste con la constancia del mar. El concepto del mar, como sugiere Oppen con el eco final del deíctico "en", de "en su lecho", es una abstracción estratégicamente domesticada, convertida en ahistórica para que el flujo histórico de la sociedad pueda ser trazado en contraste con su contrastante estado salvaje.

Con respecto a "Party on Shipboard", Oppen comenta: "Realmente me conmovió ver que había escrito una declaración, y muy clara, de lo que estaba buscando cuando dejé de escribir: la fiesta en el barco" y, "... trato de llegar a la humanidad como una sola cosa, como algo así como un mar que es un peso constante en su lecho; esto último citado de Discrete Series." Aquí Oppen revela lo que podríamos haber imaginado: que la "Fiesta" del poema es tanto metafórica, un vehículo para el tenor de "humanidad", como una alusión literal al Partido Comunista en sí mismo, cuya organización podría proporcionar la singularidad

que Oppen "buscaba" cuando dejó de escribir para convertirse en un engagé. El poema se sitúa en un umbral político; señala un futuro utópico en el que el Partido es la expresión de una democracia directa, posrepresentativa, incluso mientras marca un pasado en el que, para Oppen, la escritura y la acción son incompatibles.

Los barcos de Oppen proporcionan un espacio experimental donde es posible tanto la reducción fenomenológica husserliana como la observación social marxista; el doble estatus del mar como diorama social y paisaje aislado resuelve estos dos comportamientos analíticos a menudo opuestos. Los barcos, de hecho, fusionan las culturas modernas del trabajo y el placer con la aparentemente permanente transhistoria de los ritmos duraderos del mar. Los paisajes marinos de Oppen plantean una pregunta difícil: ¿el sujeto individual desaparece por ese mar y la sociedad; ¿por la naturaleza, así como por la nomotética? Para estos poemas en el mar, la respuesta es sí. En los sujetos anti-egoicos que proponen, la percepción individual se une con una experiencia histórica profundamente colectiva. Este sujeto a menudo está ausente inicialmente de las escenas que observa; espera en la antesala mientras se prepara la escena, solo para ingresar más tarde en una asociación igual con los demás materiales de las geografías que puebla. El siguiente retrato de un barco está estructurado de esta manera:

El Mástil

Inaudible se eleva como un tronco que se estrecha;

La vela aplanada por debajo del viento.

El agua floja sostiene los costados redondos del barco.

El sol

traza tiras de luz seca sobre la cubierta.

Debajo de nosotros se deslizan

rocas, arena y agujeros sin bordes.

El sujeto solo aparece en la penúltima línea, denotado por el plural "nosotros", al igual que cuando un cineasta espera pacientemente antes de enfocar la cámara en sí mismo. Incluso antes de aparecer como sujeto colectivo ("nosotros"), el punto de vista del sujeto es múltiple, representado por una serie de percepciones universales, cinematográficas y desindividualizadas; ve vertical y totalmente, desde el mástil hasta el fondo del mar. Diferentes ángulos otorgan temporalidad y movimiento al objeto, que Oppen presenta a través de un montaje perceptual, sistematizando, sin sacrificar, la multiplicidad del ojo moderno, ahora cinematográfico.

Las dos últimas líneas fusionan el ojo y el mar. Las curiosas "hendiduras sin borde" que cierran el poema aparecen como contrastes ecoicos a la imagen de la portilla del poema "Ola en redondo". En una carta de 1976, Oppen escribe que los "bordes" se refieren al ojo humano. A la luz de esta información, las

"hendiduras sin borde" llegan a señalar un abismo perceptual. Son agujeros sin ojos que capturan la ceguera óntica e imposible del fondo del océano; en sus profundidades encontramos la naturaleza sin personas ni historia. Estas "hendiduras" marcan el reconocimiento del sujeto de sus propios límites perceptuales. Tales contabilidades sobrias de los límites de la libertad subjetiva dan testimonio no solo del materialismo antiromántico de Discrete Series en general, sino también de la robustez de su fantasía anticapitalista en la que la naturaleza podría existir sin ser acosada ni adquirida.

Las "hendiduras sin borde" del poema "The mast" ocupan ese lugar donde la imaginación reemplaza la observación; de igual manera, la siguiente entrega de la serie sumerge su cámara submarina para explorar lo que no se puede ver directamente:

Bolt

En el marco

Del edificio -

Un barco

Vara

Su inmensa quilla

Astillas

Una piedra

Bajo quince pies

De agua en el puerto -

La fibra de este árbol

Es madera viva

Corriendo hacia las

Ramificaciones y hojas

En el aire.

Las palabras brillan alternativamente como sustantivos y verbos: bolt, grounds, chips, branches, leaves. Este doble sentido de hacer y ser restaura la acción al objeto y, al hacerlo, genera una estrategia poética a partir de esa heurística materialista de larga data que enfatiza el proceso de trabajo detrás de la cosa. "Bolt", por ejemplo, es tanto la acción de sujetar como el objeto que sostiene el barco; también es un mandato, una exhortación enérgica que anima a los objetos que parecen separados de sus orígenes en movimiento. El contenido invisible del trabajo aparece al llamado de estas exuberancias formales.

Considere cómo los primeros cineastas avant-gardistas pararon la reificación de la imagen y el objeto. Por ejemplo, mientras que el encuadre cinematográfico de "Kino Eye" de Dziga Vertov aísla momentáneamente sus imágenes de un contexto más amplio, sus montajes revelan la interconexión de objetos y acciones, y de personas e historia. Del mismo modo, Oppen invierte las imágenes del Imagismo con movimiento y holismo relacional. "Bolt In the frame / Of the building" presenta una muñeca rusa de objetos incrustados, unidos sucesivamente por deicticos que proporcionan una precisión de ubicación creciente: en el marco del edificio. Esta frase de apertura muestra una lógica cinematográfica: primero "marco", luego relacionar.

Oppen hace legible en la página lo que no se puede ver directamente. Descubrimos el perno en el edificio, la quilla astillando la piedra debajo del agua y luego, la fibra dentro del árbol. El poema posee una estructura tripartita, cada componente de la cual se esfuerza por unir: la construcción del barco, el barco en sí, articulado verticalmente, y el árbol del que se fabrica el barco. En su exfoliación de dinamismos interiores no disponibles para el ojo, el poema afirma el principio de la objetivación, donde, como diría Zukofsky, el objeto se induce a "descansar" momentáneamente para que podamos explorar la "totalidad" de su constitución y partes. La imagen final del árbol nos brinda tal momento. El barco de madera en sí mismo se revela vivo y en movimiento, compuesto por la madera de un árbol que crece tan vibrante en el "aire" como la quilla del barco se sumerge hacia abajo en el mar "a quince pies debajo". Los sustantivo-verbos finales, "ramas" y "hojas", reviven la mano de obra muerta y los materiales que le dan al barco su columna vertebral y estructura.

Como hemos visto, la Serie enfoca su Kino Eye en los procesos laborales borrados por la forma mercantil y en el mundo natural asimilado al mundo del capital. En la Serie, la des-reificación no es simplemente una cuestión de ejercer una mirada más penetrante. Más bien, la des-reificación es un proceso comparativo por el cual el sujeto alinea similitudes formales de particulares de diferentes contextos para comprender la especificidad de cada uno en su propia situación. Debido a que las similitudes entre el edificio, el barco y el árbol son evocadas a nivel de forma, en lugar del nivel de contenido manifiesto, el poema retiene el contexto discreto y distintivo de cada objeto, al tiempo que enfatiza la universalidad de los efectos de la reificación en la proyección del mundo de los objetos.

"Discrete Series es rigurosamente sensible al filme reificador que envuelve todos los objetos de percepción. Sin embargo, sus poemas también están comprometidos, y aquí encontramos de nuevo el impulso utópico estético-político del objetivismo en general, en el desarrollo de la percepción como práctica consciente y material capaz de disolver la opacidad ideológica de estas relaciones reificadas. Cuando se enfrenta a esas reificaciones especiales de género, el trabajo de Oppen lleva una huella un tanto menos orgullosa de su momento histórico de emergencia. La persistencia y centralidad de las ideologías de género dentro de las obras de los modernistas masculinos está bien documentada. Las descripciones cuasi-patológicas de Pound de lo que él

entendía como el principio (semita y) femenino en "Portrait d'une Femme", junto con las continuas lamentaciones de Eliot sobre las castraciones endémicas a las culturas de la modernidad en "The Love Song of J. Alfred Prufrock" y en el poema en prosa "Hysteria", ejemplifican, bastante famosamente, una trayectoria de algunos modernistas en sus tratamientos ideológicos de género hacia la derecha. Las actitudes de otros modernistas masculinos en el canon son más contradictorias, pero no menos problemáticas. Desde Molly Bloom de James Joyce como principio de apertura, fecundidad y placer, hasta el objeto de deseo sin corsé de W.C. Williams en "The Young Housewife", y su destinataria natural y terrenal en "Portrait of a Lady", todos sugieren que incluso los modernistas generalmente considerados populistas y progresistas operan dentro de un terreno bastante confinado y predecible de antinomias de género."

La especificidad del Objetivismo, sus innovaciones formales y sus posiciones ideológicas, se produce en parte por sus sublimaciones inventivas de las costumbres estéticas y políticas tanto de la derecha como de la izquierda. Tales sublimaciones, sin embargo, no proporcionan una inoculación contra la historia; el Objetivismo mantiene una relación a la vez íntima y crítica con los imperativos de la estética modernista con la que está en conversación. Los enfoques formales e ideacionales de la Serie en cuanto al género tienen una relación similar, quizás aún más excepcionalmente compleja, con el espectro bastante estrecho de actitudes masculinas blancas modernistas hacia esta cuestión. Los poemas sobre mujeres y sobre sexo con mujeres representan aproximadamente una cuarta parte de Discrete Series. Al igual que se pueden ubicar los efectos del Imagismo y del realismo en las prácticas formales de los poemas, también se pueden identificar claramente las tensiones de actitudes masculinas que se asemejan a las del modernismo canónico, tanto de derecha como de izquierda.

La forma serial de Discrete Series elabora el significado del contenido como un proceso comparativo; cada poema constela de nuevo a medida que la Serie se despliega, su significado alterado de manera recursiva y perpetua. Los poemas de mujeres de Oppen no son una excepción. Por ejemplo, el último de los tres poemas contiguos que tratan sobre mujeres da forma histórica a las formas de los dos primeros y ofrece una visión de la estética autocrítica masculinista del poeta. Los dos primeros poemas, "No interval of manner" y "O city ladies", se enfrentan mutuamente cara a cara en una sucesión inmediata. El enfoque de cada poema sobre la "cuestión de la mujer" diverge enormemente del de su vecino. El primero, con su tema reconociblemente moderno y feminista, comienza, en contra de las afirmaciones joyceanas de "sí, sí", con una negación:

No hay intervalo de manera

Tu cuerpo bajo el sol.

¿Tú? Un sólido, esto que el vestido

insistía,

¿Tu rostro sin acento, tu boca una boca?

Rodillas prácticas:

Eres tú quien realmente

sobresale en lo vegetal,

La adaptación de las hierbas - más desnuda que eso.

Apuntadamente doblada, tu codo en el borde del coche

Incógnita como el verano

Entre los mecánicos.

Una fotografía de una mujer apoyada contra un auto provee el material para este poema. El objetivismo, se podría decir, enfrenta el dilema común a cualquier avant-gardista de izquierda que teme a las abstracciones: las apariencias a menudo oscurecen la historia, pero la poesía representa la historia misma a través de apariencias e imágenes. La figura femenina de este poema es mediada dos veces, una vez por la cámara inmóvil y otra vez por el lenguaje, y a través de la superposición de estos medios representacionales, su imagen atestigua en contra de las ficciones de inmediatez. El interrogativo "¿tú?" señala la indirección del poeta, que procede cuidadosamente en su interrogación de la forma fotográfica que siempre seduce con su objetividad tímida e incrédula. El "cuerpo de la mujer bajo el sol" ofrece sus contornos materiales, pero la exterioridad y la interioridad, o la apariencia y la esencia, se separan en la economía poética de la serie; el cuerpo y el sujeto "tú" no se reconcilian fácilmente. El poema señala que el vestido de la mujer, de manera pictórica, la define contra el paisaje, y ella es hecha "sólida" no por lo que es, sino por lo que no es. La proximidad tensa y alternante de los deícticos "esto, aquello" cristaliza los deseos contradictorios del modernista masculino progresista: percibir inmediatamente ("esto") y describir ("aquello") a la mujer a través de marcadores materiales que siempre están espesos con mediaciones ideológicas de género. Para protegerse contra tales fantasías de inmediatez, Oppen se acerca al sujeto femenino de manera oblicua. Cuando el objeto de la percepción es una mujer, en oposición a un barco, un edificio o un árbol, la serie intensifica la tensión que mantiene entre el mundo reificado y su percepción por un ojo crítico. Gramaticalmente, "esto" y "aquello" se refieren al mismo "sólido"; al crear un momento sintáctico de identidad a través de la diferencia, el poeta intenta cerrar la brecha ideológica entre la mujer tal como él la ve y la mujer tal como "es... verdaderamente".

La belleza de la mujer es descrita como sin artificio. De hecho, sus acciones son tan poco rutinarias y sin modales ("sin intervalo de manera") como su rostro es "sin acentos". Es aquí donde Oppen se pregunta si el lenguaje en sí mismo puede mantener su poder para nombrar, si lo que está nombrando carece de las marcas de género. ¿Se puede seguir llamando boca a la boca de la mujer si no está mediada por acentos; si no está "maquillada"? La palabra "sin acentos", con su sugerencia de voz sin marcas regionales, acentúa aún más el anonimato. Esta desindividuación vincula registros de espacialidad y género y, al hacerlo, enfatiza las verdaderamente católicas topografías de los regímenes de comportamiento sexual. En resumen, el poeta tiene cuidado de no colapsar la subjetividad de la mujer ("¿tú?") con las marcas de género de su apariencia. Sin embargo, desmarcar su sujeto a su vez resulta frustrante para sus intentos de dar forma a una estética sensible a la mujer encarnada ante él. De hecho, el impulso del poeta para desreificar la imagen de la mujer lo lleva a desarticular cada vez más su sujeto / objeto: su enfoque final se centra en sus "prácticas rodillas" y su codo "señalado doblado". Sus rodillas se encuentran en exceso ("sobresaliente") del mundo natural. "Necesidades prácticas" suenan detrás de "rodillas prácticas", síntoma del deseo del poema de asignar el cuerpo al ámbito del uso, en lugar del intercambio de valor. Esta disposición algo cubista de las partes del cuerpo, contrariamente a la intuición, ocasiona el reconocimiento, finalmente engendrando una dirección directa: "eres tú". Una recurrente falta de adecuación entre cuerpo y contexto (aquí rodilla y hierba) supera la equivalencia intercambiable o la alineación rítmica: parece que una ética de no fungibilidad informa la adaptación de Oppen de las prácticas formales de la Serie a un sujeto de género.

La común y adecuada comparación de la mujer con el verano en las últimas líneas de la poesía sugeriría por sí misma un cierre reconfortante de las tensiones. En contra de esto, Oppen parodia las afirmaciones a menudo fáciles de la forma del símil. Mientras que el símil típicamente ofrece un intermediario intercedente destinado a comprimir la distancia entre el lector y el objeto de la comparación, la mujer aquí no es como el verano, sino más bien "Incognito como el verano", es decir, aún desconocida. El símil de Oppen vincula los sentidos "desconocido" y "enmascarado" de "incognito" con la plenitud natural estacional ofrecida por "verano". Este emparejamiento señala los límites de la ruptura intentada de las prácticas descriptivas de género: mientras que dentro de la lógica contradictoria de la poesía la mujer debe ser naturalizada, el símil sugiere que la mujer nunca puede ser entendida si es naturalizada.

Una alusión a Sueño de una noche de verano de Shakespeare refuerza la tensión entre el deseo de comprender verdaderamente a la mujer y la tendencia a atribuir esa "verdad" al ámbito de la naturaleza. La mujer en cuestión está "Incógnita como el verano / entre mecánicos". La invocación de los disfraces de género de Sueño refleja el deseo de Oppen de ubicar el poema dentro de una historia estética literaria que reinscribe lúdicamente las normas de género en una paleta de fantasía. Los "rudos mecánicos" de Shakespeare se convierten en los "mecánicos" de Oppen; la maquinaria de metal del automóvil con la que se representa a la mujer sustituye a la troupe de trabajadores-actores. Shakespeare

proporciona una generativa prehistoria literaria que ilumina el cierre del poema -y nunca completamente articulado- sospechando que la naturaleza ("verano") es la modalidad a través de la cual se vive el género, como juego de incógnito. El Renacimiento teje el tejido conectivo que une este poema con el siguiente de la serie, "O City Ladies", cuya cita inicial, como señala Oppen en una entrevista de 1980, está tomada de Ben Jonson:

‘Oh damas de la ciudad’

sus capas envueltas,

sus caderas una posesión

sus zapatos arqueados

su caminar es agudo

sus pechos

Pertenecen a la lencería

Los campos son los bordes de la carretera,

Las habitaciones las sobreviven.

Los modernistas tanto de izquierda como de derecha encontraron en la figura de la mujer urbana de ocio los síntomas patológicos del capitalismo moderno: la alienación, la mercantilización y el consumo conspicuo. Oppen, como hemos visto, está lejos de ser inmune a estas figuras problemáticas de género. Con este fin, varios elementos de este poema ofrecen mucho al crítico feminista en busca de las coordenadas específicas de la masculinidad oppeniana: la posición del poema dentro de Discrete Series; sus curiosidades formales; y su cita de Poetaster de Jonson, un texto central en la Guerra de los Teatros del Renacimiento.

La primera línea del poema de Oppen es pronunciada en la obra de Jonson por el personaje Crispinus, quien es una caricatura del rival de Jonson, John Marston. En la obra, Crispinus toma una pastilla que lo hace vomitar su prodigiosa cantidad de vocabulario pretencioso y extenso. La cita de Oppen evoca una alineación de género familiar: el comprador sobrecargado ofrece una mediación femenina de lo subavant-garde prolijo. Aquí, el exceso de género y consumo se identifica con el efluvio corporal de las artes menores de Marston. Para complicar las cosas, la cita también funciona como un comentario autorreflexivo sobre la práctica poética de Oppen. Donde Crispinus es una figura cómica que no es consciente de su propia oscuridad y tontería verbal, Oppen ventriloquia a través de su alusión una especie de autodiminución estratégica, preocupándose de manera lamentable y consciente por la reproducción de una estética de género. Reinscribiendo tópicos sexuales mientras se preocupa por la voz que los pronuncia, Oppen simultáneamente reafirma los códigos de género

y lima con intención los límites ideológicos de las imaginaciones modernistas masculinas más progresistas de su época.

"O City Ladies" participa en otra tradición renacentista, la del blason, en tanto que aborda los distintos aspectos del cuerpo de su sujeto femenino de manera discreta y desarticulada ("Tus abrigos", "Tus caderas", "Tus zapatos", "Tu caminar", "Tus pechos"). En algún tipo de protesta contra tales historias formales, la anáfora genitiva "tus" sugiere que se devuelve la propiedad del cuerpo, tanto en su aspecto sartorial como elemental, a la mujer misma. Sin embargo, la repatriación del cuerpo al sujeto no es sencilla; cuando caderas y zapatos se agrupan juntos bajo la abstracción de "posesión", la tiranía de la equivalencia vuelve el cuerpo en sí mismo fungible. Cualquier agencia que se pueda detectar en el habitus defensivo de adquisición de bienes se extingue por la identificación demasiado apresurada de las cosas y el sujeto. De hecho, estas mercancías ya no solo describen, sino que definen a la "ciudadana". Los verbos activos "envuelven" y "poseen" toman forma adjetival y sugieren, en su modalidad de participio pasado, la congelación de la actividad en objeto. El cuerpo de la mujer, al igual que los trabajos muertos que lo adornan, es dominado por las fuerzas perseverantes de la naturaleza y la historia, y hasta los espacios domésticos ("habitaciones") "sobreviven" a ella. El poema concluye con una descripción del paisaje en el que incluso las estructuras sociales más fuertes, como las habitaciones, aparecen como algo más allá de la historia, señalando hacia un futuro inmutable e inmortal. El destino de la naturaleza parece estar igualmente predestinado, pero en este caso, a la destrucción en lugar de la eternidad triunfante, cuando "los campos no son más que carreteras", pilares para las arterias del progreso.

Hemos estado siguiendo la forma en que ciertos poemas dentro de Discrete Series emplean, si bien de manera autocrítica, figuras de mujeres como índices de transición histórica y transformación estética. Quedará cada vez más claro, en los siguientes análisis, que lo femenino impide que el vanguardismo de Oppen traspase los horizontes históricos del pensamiento posible. El siguiente poema sin título, que precede inmediatamente a "No Interval of Manner" y "O City Ladies", ofrece un ejemplo prismático de cómo el género barbea los límites del lenguaje y el pensamiento alrededor de las representaciones de las mujeres.

Fragonard,

tus mujeres en espiral

junto a una fuente

"1732"

tu imagen perdura en nosotros

su aire

espeso con la sucesión de civilizaciones;

y las mujeres.

El poema hace referencia a una pintura del artista francés Fragonard que representa a mujeres en espiral alrededor de una fuente, con la fecha de 1732. El hablante sugiere que esta imagen ha perdurado a través del tiempo y las sucesivas civilizaciones, y que las mujeres en la pintura continúan siendo relevantes.

Dirigido al pintor cuyas obras se convirtieron en un ejemplo y en algo obsoleto dentro del espacio de su propia vida, el poema traza el destino histórico de La fuente del amor de Fragonard (c. 1785). La fecha de nacimiento del artista rococó ("'1732'") es clave en la narrativa apostrofada del poema y en su posterior vida en las capilares retentivas de la vida colectiva ("thru us"). Las comillas alejan el tiempo vacío del calendario de la historia vivida y viviente. Una fecha solo tiene significado en su relación con una larga historia de producción y recepción estética. Al comentar sobre la estilización intencional del pintor de "mujeres espirales" y escenas típicas "junto a una fuente", Oppen enfatiza que aunque la estética puede ser propietaria y singular ("tu" se repite), solo su recepción colectiva posterior asegura su permanencia. La expresión coloquial "thru" insiste en el poder de la recepción histórica contemporánea, en contraposición a un eidos estético transportado inexorablemente por las corrientes históricas, para otorgarle significado y relevancia a la obra estética.

Las líneas finales presentan una pareada ideológica y formalmente compleja en la que el deseo se empareja formalmente con el cambio histórico. Esta pareja carga la pintura de Fragonard con el "frisson" grueso de la grasa interminable sobre la delgadez interminable, con capas de tintas oleosas que construyen la base para el renovado énfasis erótico de la pintura. Los tropos de la tumescencia convergen con las fuerzas de las historias acumuladas para proyectar en la pintura una "grosor" de aire. El fragmento final, a primera vista, parece sugerir que "las mujeres" también podrían contribuir a esta densidad sobredeterminada. Sin embargo, un punto y coma cierra esta posibilidad de reescribir la historia y la dureza, y "las mujeres" aparecen como un resto colgante de ambos; un suplemento peligroso para el historicismo autoconsciente de la Serie.

El poema identifica varios vectores históricos simultáneos de los cuales la pintura es un prisma. La Serie Discreta se preocupa por diferenciar entre los datos históricos y su presentación, y entre los contenidos históricos y sus formas. La obra de Fragonard es contemporáneamente banal, futuramente anticipatoria e históricamente anacrónica, y su recepción en el presente lleva la impronta de esa desigualdad. La pareja final enfatiza que la realización de la plenitud semántica de la obra de arte en el presente requiere esa densidad histórica. Los artefactos del pasado se convierten en parte de un presente continuo y largo, y la mujer y su forma funcionan como expresión de las duraderas legados ideológicos y estéticos que proporcionan puentes colgantes tenues pero tenaces entre las vicisitudes de la historia. La cohabitación persistente y problemática de las "mujeres" en los márgenes de la producción estética y el centro de la

objetificación estética media nuestro acceso a la historicidad fluctuante del objeto de arte mismo. Aquí, lo femenino, como el mar que es "constante en su lecho", funciona como el contrapunto ahistórico sin el cual las agregaciones desiguales de la historia permanecerían indiscernibles.

Conclusión: Autorreflexividad y Arte como Particular Histórico

Considere lo siguiente, que compara la forma general de Discrete Series: una emotiva acogida de poemas individualmente aleatorios y futuramente orientados con una estructura temporal serial ordenada, deliberada y sucesiva; con la experiencia de la modernidad en sí misma.

Estructura escrita,

Forma del arte,

Más formal

De lo que sería un campo

(existiendo en él) -

El placer de ella

Es más libre;

‘O—’

‘¿Mañana?’—

Sucesivos

Acontecimientos

(el teléfono)

"Written structure" compara la severidad más estructurada y formal del arte con el "campo", que como hemos visto en "O city ladies", es la figura de Discrete Series para la potencialidad informe, precapitalista y subdesarrollada. La descripción superlativa de "estructura escrita", que es "más formal de lo que sería un campo", anuncia la presencia dominante de la imaginación del poeta, que preside una abstracción especulativa del campo ausente. El campo potencia tanto en el sentido material como en el ideacional. La expresión entre paréntesis "existiendo en él" representa el proceso de creación de forma, que no es mimético, sino que lanza un nuevo mundo contra uno imaginado "sería" instalado retrospectivamente en un pasado premoderno. Al estilo de Williams, los actos estéticos de la imaginación se conjuran en tiempo real: el campo realmente se hace "existir" a través de la "estructura escrita" de la formalización poética.

"Su placer" tiene una relación algo contradictoria con las significaciones voluntarias anteriores. "Más suelto" sugiere que lo erótico, como el campo, es un sitio de posibilidad preformal. "'O -'" sin embargo, implica que este placer reclama

ontológicamente el desarrollo del lenguaje en sí. Una forma lírica que se repite a lo largo de la historia de la poesía, "'O -'" une el lenguaje hablado y la "estructura escrita". Al vincular este morfema oral con el placer de las mujeres, el poema sugiere que el eros de género es el alfa de la forma: su fusión de enunciado y sistema lingüístico representa, a su vez, la historia orgánica y de género-ideológico, la prehistoria de la forma misma. Como en el poema de Fragonard, las mujeres constituyen una especie de complemento histórico. El modernista progresista aquí las representa como formas periféricas constitutivas de toda la historia de la poética, y por lo tanto la prehistoria de la suya propia.

Estos eróticos que se concentran alrededor del placer de la "O-" introducen el presente histórico y ofrecen un comentario metalingüístico adicional sobre la estructura de Discrete Series en su conjunto. La interrogativa descontextualizada "¿mañana?", cuya asonancia es un eco inmediato de "O-", conecta esta historia de la forma poética y el placer estético-erótico con la experiencia de las temporalidades de la modernidad. El cuestionamiento temporal de "¿mañana?" anticipa el futuro, pero se hace consciente de su anticipación con una dirección incierta, ligada a su propio presente. Del mismo modo, el tiempo histórico moderno se describe como "sucesivo/acontecimientos", es decir, el tiempo expandido de la contemporaneidad se desarrolla en la serialidad episódica, "sucesiva" por naturaleza, de eventos discretos o "acontecimientos". Este poema conclusivo habla, entonces, a la estructura poética más amplia dentro de la cual aparece: el poema afirma una fuerte homología estructural entre la forma de la historia en la modernidad, cuya totalidad se desarrolla como una serie de particulares discretos, y la forma de Discrete Series, cuya temporalidad poéticamente construida presenta la totalidad como una serie de "incidentes" poéticos, como en "Party on Shipboard", o aquí, en "sucesivos acontecimientos".

El poema escribe esta prehistoria de su propia estética formalizante como la historia desigual de las formas de comunicación, desde la "estructura escrita" hasta "(el teléfono)". Si "la estructura escrita" da "forma" al "arte" de Oppen, es decir, al poema y a Discrete Series en sí, esta tecnología aún emergente de lo telefónico con la que Oppen concluye el poema ocasiones la revisita del poema al momento originario del modo lírico, en el "O" de la oralidad y en la expresión apasionada del afecto interior. La materialización de la emisión por el teléfono contrae tanto el espacio como el tiempo de la expresión: el "O" del hablante puede ser oído en el momento exclamatorio y puede viajar a la velocidad del sonido a través de los paisajes entre los sujetos. Sin embargo, como se figura en relación con la "estructura escrita", esta innovación tecnológica se revela simultáneamente como dependiente y como reforzadora de la expansión del espacio y del tiempo entre estos sujetos. Apareciendo como uno de los "sucesos sucesivos" de la modernidad, el "(teléfono)" tanto pronostica una innovación en las formas de expresión como un retorno a la inmediatez preformal de la oralidad. Este movimiento doble del poema, que va de la technē de la escritura a la technē del teléfono, al mismo tiempo que se mueve de la escritura de la poesía a su prehistoria en la emisión oral, imagina un momento contemporáneo compuesto por la superposición desigual de modos previos de producción y de formas culturales previas. El teléfono de Oppen, por lo tanto, extraña la "estructura

escrita" de la poesía y, a su vez, es extrañado por la estructura escrita de la poesía de Oppen. Los extremos de "estructura escrita" y "teléfono" fijan formalmente ese momento originario, superlativo, "más suelto" de la oralidad sexuada, libre tanto de la historia como, menos extáticamente y más problemáticamente, de la legibilidad social que "escribir" y "hablar" (al ritmo de Blessingbourne) ofrecen.

El poema, hay que decirlo, encuentra los límites de su libertad de presiones ideológicas cuando alinea la informalidad con una feminidad "más suelta" y, en contraste, sus propias formas de "acontecimientos sucesivos" con el avance tecnológico. Sin embargo, su cierre particular, el teléfono, sugiere que una ontología de la voz femenina proporciona la prehistoria secreta de los avances en las tecnologías del sonido que buscan superar la división de la sociedad por el espacio geográfico. Cuando Oppen sugiere que "escuchemos a las mujeres", ¿qué espera que escuchemos? O, como la mercancía, si las mujeres pudieran hablar, ¿qué dirían? La respuesta es problemáticamente utópica: todas las formas emergentes, artísticas y tecnológicas, buscarán ordenar ese espacio entrópico femenino y deseoso de "O—". Es una ontología que comienza no en el trabajo sino en el placer y representa la rehumanización un tanto heterodoxa y sexuada de su mundo.

II El Inscape de la Mercancía.

3 Zukofsky

La voz del fetiche

Más allá del modernismo de "primera generación": la cuña roja del objetivismo.

A lo largo de mediados de la década de 1930, Pound y Zukofsky mantuvieron una relación epistolar a veces cordial, a veces explosiva. Debaten, entre otras cosas, la naturaleza de la forma mercantil; las apuestas políticas y fundamentos ideológicos del antisemitismo; el papel del poeta en la esfera pública; y la naturaleza y dirección de la transformación histórica en la era de la producción capitalista, que hasta ahora hemos estado llamando "modernidad". Su intercambio presagiaba una ruptura estética e ideológica, articulada transatlánticamente, dentro del modernismo literario internacional. Si bien las disposiciones políticas y estéticas de Pound han sido bien documentadas, la historia solo ha vuelto recientemente al modernismo anticapitalista de Zukofsky. Este capítulo recupera la hermenéutica formal del trabajo marxista de Zukofsky en la Depresión, y explora, en particular, la mercancía y su crítica como arquitecturas estructurantes de la poética objetivista.

Incluso cuando Marjorie Perloff afirma una ruptura entre el primer y segundo modernismo, escribe que "un cierto sentido de tardanza... acecha la producción de Zukofsky". Dibujando una frontera bastante marcada entre el objetivismo y los poetas "proletarios" (comillas en el original), la narrativa crítica de Perloff nos ofrece un Zukofsky sanitizado y des-leninizado. En esta narrativa crítica, Zukofsky se convierte en un cómodo preludio de los ideales estéticos posmodernos, un precursor de "el cambio que tiene lugar en el cambio de década... desde la preocupación modernista por la forma en el sentido de la estructura imagista o simbolista, dominada por un "yo" lírico, hasta el cuestionamiento de la representación misma... [en este cambio] las fronteras entre lo "real" y lo "fantástico" se difuminan de manera extraña". En contraste, Charles Bernstein enfatiza una intensificación de la fidelidad a la historia y sus transformaciones: "el modernismo de segunda ola puede entenderse en este contexto como parte de una lucha continua por reinventar el modernismo para los tiempos y condiciones presentes, a menudo en respuesta específica a los desafíos planteados por los modernistas de primera ola. Sus innovaciones técnicas son un testimonio y un ajuste continuo a la deslocalización y relocalización social de la contemporaneidad, la presión de la realidad".

En el espíritu del comentario de Bernstein, encontramos que el siguiente intercambio entre Zukofsky y Pound revela las profundas y irreparables diferencias que subyacen a la ruptura epistemológica dentro del modernismo y señalan el comienzo de la era de Zukofsky. En respuesta a la acusación de Pound de que Zukofsky aplica erróneamente el concepto de la mercancía al trabajo humano, Zukofsky escribe: "Hay más hecho material y manejo poético imaginativo del hecho en ese primer capítulo de Marx de lo que se ha imaginado en tu paraíso económico". La propia posición de Pound se expresa con la causticidad característica

¡Maldito loco estúpido! ¿No tienes suficiente sentido común para USAR UNA PALABRA con un significado y dejar que ese significado se adhiera a esa palabra? Una mercancía es una cosa o sustancia material que tiene una cierta durabilidad. Si no disocias las ideas y mantienes UNA ETIQUETA para UNA cosa de la categoría, siempre estarás en un lío confuso. El trabajo puede transmutar material, puede agregar valor o hacerlo utilizable. Supongo que esto se debe a ser un maldito extranjero y no haberse molestado en aprender inglés.

Pound parte de la afirmación empírica de los economistas burgueses clásicos de que el trabajo no puede ser una mercancía porque no es un bien duradero. Además, establece un vínculo ideacional entre la adecuación orgánica supuesta del significante al significado ("usa una palabra con significado y deja que el significado se adhiera a esa palabra") y la inmediatez material del objeto de la mercancía. En este sentido, mantiene una fidelidad al pensamiento prekantiano; a través de la observación, las cosas confiesan sus conceptos. Para Pound, el trabajo es un complemento que actúa sobre este mundo de cosas preexistentes.

Zukofsky responde sugiriendo que Pound lea a Marx, aquí "Charlie": "Todavía puedes leer a Charlie y descubrir por ti mismo por qué el trabajo es la mercancía básica (si esa palabra va a tener algún significado consecuente en sí misma) y cómo los productos del trabajo son solo las manifestaciones, y el dinero es tu malabarismo capitalista, de esa mercancía". Luego Zukofsky exclama: "¡Tu idioma inglés (pobreza privada)!" Para Zukofsky, siguiendo a Marx, el trabajo mismo es una mercancía que se compra y se vende. Los bienes de consumo son "manifestaciones" del proceso laboral que lleva a su producción. En un juego de palabras característico de Marx, Zukofsky explota los múltiples y contradictorios valores de "manifestación": una indicación de existencia material (en este caso, del trabajo); la forma materializada de un espíritu; y, más irónicamente, una demostración política. En el primer sentido de "manifestación", el objeto media todo acceso al proceso laboral oscurecido por los efectos estructurales de la mercantilización descritos "en ese primer capítulo de Marx". En el segundo sentido, la mercancía da forma material a ese ámbito del trabajo espiritualizado por Pound como un transmutador o transubstanciador de cosas. En el tercer y más extático sentido, las propias cosas son capaces de una acción colectiva en forma de demostración política. Es este último sentido el que encontrará su articulación estética en "A" -9, al que nos referiremos más adelante en este capítulo. Como señala el juego de palabras de Zukofsky sobre "manifestación", la reducción de Pound del "significado" de la palabra "mercancía" a lo que se puede experimentar u observar directamente lo excluye de contar el trabajo entre aquellos materiales comprados y vendidos. Zukofsky, entonces, complica el sentido más común de la manifestación como una simple demostración al insistir en la naturaleza mediada de las apariencias que solo parecen inmediatas y directamente disponibles. En su descripción del fetiche de la mercancía, Marx señala que la aparente simplicidad de la forma de apariencia de la mercancía oculta las "sutilezas metafísicas y las delicadezas teológicas" que asisten a su construcción. El uso evocador de "manifestaciones" de Zukofsky corrobora a Marx en esta cuestión; su reprimenda a Pound es, en su mayoría,

una advertencia de que debajo de la inmediatez yace un contenido oculto y misterioso.

Más tarde en su respuesta, Zukofsky comenta sobre el privilegio que acompaña al pragmatismo semántico de Pound, preguntando "¿o ha llegado el inglés a ser tan natural para ti que ya no te molestas en sopesar cada palabra que manejas, traduces, etc. El maldito extranjero que dices que soy tiene más respeto por el inglés que tú". Mientras que Pound conecta los registros supuestamente sin mediación de la significación con su relato de la inmediatez material de la mercancía, Zukofsky saca a relucir el tejido social intermedio que estructura las formas tanto del lenguaje como del trabajo. Para Zukofsky, la apariencia de inmediatez es un nefasto epifenómeno de la naturalización del racismo molecularmente racializado de "inglés" en sí mismo. En contra de la invocación nativista de la ciudadanía nacional como condición de posibilidad para participar en un ámbito exclusivo de significación sin mediación por parte de Pound, Zukofsky sugiere que el lenguaje no es la "paupérrima propiedad privada" de un sujeto privilegiado, sino más bien un medio material a través del cual cualquier sujeto puede articularse. El modernista "maldito extranjero" Zukofsky, escribiendo desde Estados Unidos al expatriado Pound en Italia, diagnostica la inmanencia del significado como síntoma de la complacencia descuidada del hablante "nativo". Elevando la invectiva de Pound en Portrait d'une Femme ("Nada que sea realmente tuyo. / Pero esto eres tú") a un principio artístico, el poeta objetivista prefiere las percepciones que su desposesión social le proporciona a los derechos de propiedad del hablante nativo.

Como esta discusión deja en claro, el Objetivismo surgió de los cierres ideológicos-estéticos de la era de Pound. Ningún factor único puede explicar su ruptura epistemológica y estética con el modernismo de primera generación. En cambio, una matriz de problemas interdependientes reflejando las amplias polarizaciones de la modernidad sonaron en su nacimiento: racismo y racialización; ideologías de ciudadanía y derechos nativos; teorías opuestas de representación, economía y cultura. Todas estas facetas, y más, de la economía política de la modernidad convergieron para introducir una cuña roja entre el Objetivismo y sus precursores.

Antagonistic Forms

En el corazón del proyecto Zukofskiano está el deseo de resolver las tensiones entre los compromisos contradictorios del alto modernismo con los datos inmediatos y una capacidad robusta, a menudo mítica o religiosa, en lo que llama "una totalidad descansada". Para hacerlo, el poeta primero debe prestar atención a la doble naturaleza de la "objetividad", que pone en contacto los datos de las "cosas" y el momento de su emergencia de una totalidad invisible. Como explica Marx, la mercancía es tanto un hecho objetivo como objetivamente mistificado por la invisibilidad del trabajo congelado en ella. Las relaciones sociales capitalistas que estructuran nuestra percepción de la mercancía, argumenta Marx, ocultan este trabajo. La poética de Zukofsky, ni empirista ni trascendente, mantiene en tensión productiva la experiencia de la percepción directa y el

conocimiento sobrio de que esa experiencia está en todas partes acorralada y condicionada por la forma de aparición de la mercancía.

En el primer capítulo de "El Capital", Marx describe la estructura de equivalencia entre el dinero y la mercancía. En su explicación, la forma del dinero realiza una contradicción permanente: mientras la mercancía se convierte en un valor de uso para el comprador, también existe, con dos caras como la de Jano, como valor de cambio para el vendedor. El dinero mantiene esta contradicción en un bucle continuo: tan pronto como la mercancía adquiere la apariencia de inmediatez y valor de uso para un intercambiador, es mediada por el valor de cambio para el otro. Este doble movimiento captura la naturaleza doblemente duplicada de la objetividad en un momento singular, ya que la inmediatez de la mercancía es simultáneamente una forma de apariencia mística y una parte "objetiva" de un mundo estructurado por el intercambio capitalista. Veremos cómo las formas poéticas de Zukofsky mantienen la perspectiva de ambos lados del intercambio descrito por Marx: la inmediatez del valor de uso de la mercancía y la expresión necesariamente mediada de ese valor en formas ideológicas como el dinero.

La poética de Zukofsky debe manejar una respuesta de dos puntas, a las antinomias del alto modernismo de primera generación y a las clausuras ideológicas del régimen de la mercancía. Es muy conocido que en "A" -9, Zukofsky utiliza la forma de la canzone para dar voz a la mercancía en sí misma. Al hacerlo, escribe una realización poética de la conocida declaración de Marx en el capítulo 3 de "El Capital": "Si las mercancías pudieran hablar, dirían: Nuestro valor de uso puede ser algo que interesa a los hombres. No es parte de nosotras como objetos. Lo que, sin embargo, nos pertenece como objetos, es nuestro valor. Nuestro trato natural como mercancías lo demuestra. A los ojos de los demás, no somos más que valores de cambio". Zukofsky dirige el juego retórico de Marx hacia la base de una poética que salta por encima del subjetivismo perspectivista tradicionalmente asociado con la forma lírica. La voz colectiva y unificada de las mercancías toma el lugar del lírico individualista, restaurando la raíz de la palabra "canto", extático, plural y político, en la canzone.

La repentina intrincación comprimida de la forma de la canzone, interviniendo entre secciones paratacticas y de disposición tipográfica extensa de "A", atrae la atención del lector hacia la filigrana formal igualmente soldada de la envoltura de la mercancía. Como Slavoj Žižek muestra en El sublime objeto de la ideología en su elaboración de las intimidades metodológicas entre Marx y Freud, "El 'secreto' que se revela a través de la hermenéutica crítica no es el contenido oculto por la forma (la forma de las mercancías; la forma de los sueños) sino, por el contrario, el 'secreto' de la forma misma".14 Mientras que Zukofsky, de hecho, detallará exhaustivamente la interioridad social de la mercancía en las canzones perversamente sistemáticas que siguen, vale la pena detenerse aquí para señalar que la forma de "A" -9 hace aún más que corrugar el Braille de ese contenido social. Sus notas explicativas auto-publicadas del poema, tituladas "Primera mitad de "A"-9", citan la descripción de Pound de la "Forma" de la canzone (asustando con comillas distanciadoras de Zukofsky) como inspiración.

Un cálculo ornamental atestigua las intensidades autónomas de la forma de la canzone.

La "Forma"

"E Pound ha explicado Donna Mi Prega de Guido de la siguiente manera:

"La canzone era para los poetas de esta época lo que la fuga era para los músicos en la época de Bach. Es una forma altamente especializada, que tiene sus propios límites autoimpuestos... El estrofa... consiste en cuatro partes, el segundo lóbulo igual al primero según lo requerido por las reglas de la canzone; y el cuarto sucede igual que el tercero, lo cual no es requerido por las reglas según las explica Dante.

"Cada estrofa se articula mediante 14 sonidos de rima terminal y 12 sonidos de rima interna, lo que significa que 52 de cada 154 sílabas están ligadas a un patrón. La estrofa invierte las proporciones del soneto, ya que los lóbulos cortos preceden a los más largos. Esta inversión es obviamente ventajosa para la estrofa como parte de una composición más larga".

(Cada estrofa usa 8 sonidos de rima: 5 ocurren 4 veces y 3 veces dos).

La primera mitad de "A"-9 sigue exactamente este patrón.

La adhesión de Zukofsky a estas demandas formales inscribe el trabajo del poeta en la forma de la canzone y, al hacerlo, trastorna el valor estético aurático históricamente asociado a la canzone. En su lugar, la canzone enfatiza el valor de la labor; las simetrías y patrones visuales, orales y auditivos señalan el trabajo del poeta. Alfred Sohn-Rethel, de la Escuela de Frankfurt y contemporáneo histórico de Zukofsky, describe la ruptura epistemológica de Marx con los economistas políticos tradicionales como precisamente este giro hacia la forma de valor del trabajo. Sohn-Rethel argumenta que el materialismo histórico plantea una pregunta anteriormente oculta por los cierres epistemológicos e ideológicos de la economía política. Los economistas políticos burgueses, escribe, nunca se preguntaron por qué este contenido había adoptado una forma particular, es decir, por qué el trabajo se expresa en valor y por qué la medición del trabajo por su duración se expresa en la magnitud del valor del producto. La canzone de Zukofsky plantea una pregunta similar: ¿por qué revestir la mercancía con las peculiares antigüedades de la canzone?

En contraste con las corrientes más amplias del modernismo, "A"-9 parece, a primera vista, compartir las tendencias formales sintomáticas de las vanguardias del siglo XX anteriores. Como se señaló en el capítulo 1, Perry Anderson argumenta, en su análisis de la coyuntura histórica del modernismo, que los modernistas a menudo expresaron sentimientos antiburgueses en lo que llama las formas culturales "todavía utilizables" del antiguo régimen. Basta con mirar la preocupación de Eliot por la poesía metafísica, o los trovadores de Pound, o el romanticismo lírico-acerbico de Wallace Stevens para ver la vasta gama ideológica y estética de las formas en que los modernistas remediaran lo arcaico.

A pesar de su aparente adopción de formas del pasado, ¿hay alguna manera de concebir las canzone de Zukofsky como un movimiento más allá de esta tendencia modernista particular? Con este fin, supongamos que el valor estético de la canzone no está en exceso del trabajo artístico congelado en ella. Tal colapso de la membrana entre el valor estético y el valor del trabajo requiere el arte para una economía estética separada y distinta de la forma de la mercancía, cuya pátina sin surcos quiere preservar la separación entre la cáscara y el molde de un objeto. Al utilizar la forma medieval de Cavalcanti para deponer un valor estético autónomo preservado en parte por su nacimiento en un pasado precapitalista, Zukofsky rompe el manto de la superficie de la mercancía. Invocar formas del pasado ya no afirma su valor aparte del trabajo del artista; en su lugar, estas formas sirven a una negación vanguardista de la lógica del valor de intercambio que es revolucionaria, proleptica y marxista en su naturaleza.

En su obra Ghostlier Demarcations, Michael Davidson discute el significado político y estético de la forma canzone para Pound en un capítulo importante titulado "Desmantelando 'Mantis': Reificación y Poética Objetivista":

En su ensayo que acompaña su primera traducción (1934), Pound reflexiona sobre la pérdida del "mundo radiante donde un pensamiento corta a través de otro con un borde limpio, un mundo de energías en movimiento" ejemplificado en general por la cultura mediterránea tardía en general y en particular por la poesía filosófica (quizás herética) de Cavalcanti (Ensayos literarios 154). Es esta asociación de Cavalcanti con el "mundo radiante" de valores perdurables lo que provoca la segunda aparición del poema en 1935 como Canto 36, esta vez para validar el "borde limpio" del destino histórico encarnado por Mussolini. En esta segunda versión, la canzone se presenta como una alternativa saludable al despilfarro de "Mitteleuropa" presentado en el canto anterior. En el Canto 35, Pound había prestado especial atención a los efectos negativos de la judería internacional, advirtiendo sobre "el calor intramural, casi intra-vaginal, de/afectos hebreos".

Davidson explica aquí cómo Pound relaciona el valor estético de la canzone de Cavalcanti con las prácticas económicas de una cultura gremial italiana medieval no manchada por la usura. Como sugiere el propio título del panfleto de Pound de 1935 Jefferson y/o Mussolini, el modernismo americano expatriado negó su ciclo contemporáneo de capitalismo marcado cada vez más por el ascenso del imperio estadounidense a través de fantasías ideológicas de un ancien régime apoyado por una mano de obra no alienada. Para Pound, la tradición gremial europea es el mediador que desaparece sin el cual la ideología de la mano de obra libre de la democracia jeffersoniana sería impensable. Al contextualizar el uso de la forma de la canzone de Zukofsky a la luz de esta negación específicamente transatlántica de los orígenes del capitalismo estadounidense, podemos presenciar cómo el modernismo mismo está texturizado por un terreno global de desarrollos desiguales. Al desplegar la forma de la canzone para elaborar la naturaleza sistemática de la producción de mercancías, y así rechazar la falsa redención de ese espacio imaginario fuera de la explotación que Pound busca reclamar para esta forma, Zukofsky indica en qué medida lo

arcaico es un sitio políticamente disputado de mediación. Si Zukofsky no encuentra consuelo en una Europa antigua imaginada y no alienada, podría deberse en parte al hecho del vuelo transnacional de sus propios padres, no desde, sino hacia una Europa sacudida por el antisemitismo y las crisis financieras de finales del siglo XIX.

““A”-9 puede tener un significado más profundo si se toma también como una señal de que el capitalismo capitulará”. prólogo a la Primera Parte de “A”-9.

La canzone es solo una de las muchas formas estructurales que Zukofsky usa en “A”-9. Como escribe en las notas explicativas del poema, “Donna Mi Prega de Guido Cavalcanti, su música y emoción de intelecto; El capital de Marx, extractos de los capítulos 1-13 y Valor, Precio y Ganancia; algunos conceptos en física moderna; las traducciones y la analogía matemática de la forma del poema; impresas aquí, todo entró en la escritura de las primeras 75 líneas de ‘A’-9”. Las notas incluyen numerosas citas de materiales de origen primario como materia prima para el poema, y también dos traducciones vernáculas más de “Donna Mi Prega” de Cavalcanti. Además del “A Lady Asks Me” de Ezra Pound, también se adjuntan traducciones vernáculas específicamente estadounidenses, “A Dame Ast Me” de Jerry Reisman, amigo y colaborador de Zukofsky, escrito en un acento de los barrios obreros de Nueva York de raza indeterminada, y “A Foin Lass Bodders Me” de Zukofsky mismo, expresado en un acento irlandés de los barrios obreros de Nueva York. Nuestro enfoque en este capítulo es menos sobre la traducción que sobre el tratamiento estético del formalismo de la forma de la mercancía del Objetivismo, pero vale la pena comparar las traducciones de los primeros versos del tratado de amor de Cavalcanti de Pound y Zukofsky para que el lector pueda tener una idea de sus actitudes radicalmente divergentes hacia la rehabilitación contemporánea de la canzone de Cavalcanti:

Primero el de Pound:

Porque una dama me lo pide, contaría

De un afecto que llega a menudo y es cruel

Y es tan arrogante: Amor por nombre.

Incluso sus últimos pueden oír la verdad,

Por ahora a aquellos que lo conocen llamo,

Sin esperanza alguna

De que el hombre que es bajo de corazón

Pueda llevar a cabo su parte de ingenio:

hacia la luz de ella,

Y salvar el conocimiento correctamente desde la fuente de la naturaleza.

Luego el de Zukofsky:

Una bella chica me molesta, tengo que decirle

De un hecho seguro, tan rebelde, a menudo

Cuando llega no puede ablandar su orgullosa cerviz llamada amor mm...

Incluso mis hermanos, borrachos hasta morir en el sótano,

Lo sienten, aunque pobremente, y usted realmente lo sufre

Su camino no es tan difícil y él puede hablar desde arriba mm...

Y con un entendimiento racional adecuado,

Aún de pie en una demostración simple.

La inclusión de estas traducciones en el tejido intertextual que informa "A" -9 no solo revela lo obvio: que Zukofsky busca historicizar la forma en lugar de usarla para trascender los horizontes de su presente, sino también el grado en que la metabolización de Zukofsky de los arcaísmos de Pound transcodifica formas pasadas en lenguajes poéticos que delinean los contornos de los vernáculos urbanos, étnicos y de clase trabajadora. "A Foin Lass Bodders" suena en el punto de contacto entre lo arcaico y lo moderno: nuestra llegada a la puerta del tratamiento de dinero, modernidad y trabajo de "A" -9 requiere que pasemos primero por un terreno de clase, cultura y la impresión transatlántica del colonialismo. La vida discursiva en el centro mismo de la modernidad capitalista, ya no Londres, ahora la ciudad de Nueva York, está animada por la renovación constante de dialectos colonizados en otros lugares (aquí, Irlanda), en otras palabras, por la reproducción en el núcleo emergente de actos de habla conectados por tejidos vivos a expresiones periféricas. En la traducción de Zukofsky, el sujeto de clase trabajadora habla, lo que nos brinda una visión de una poética comprometida en cartografiar el discurso del trabajo y el amor que respalda un mundo aparentemente completamente territorializado por la forma de la mercancía.

Significativamente, la traducción de Zukofsky hace un uso generoso de la notación de dialecto de clase trabajadora n 'y' n 'como una supresión homofónica de la escritura ing y y. Si las rimas internas y finales de "A Foin Lass Bodders" dependen en gran medida de esta condensación, no debería sorprendernos que la n coloquial de clase figure en otro de los motivos estructurantes de "A" -9, que Zukofsky explica después de su invocación de Pound sobre la forma de la canzone:

Además, los primeros 70 versos son el análogo poético de una sección cónica; es decir, la relación entre las aceleraciones de dos sonidos (r, n) se ha hecho igual a la relación entre las aceleraciones de las coordenadas (x, y) de una partícula que se mueve en un camino circular con velocidad angular uniforme. Es decir, los valores de...

$$\frac{\frac{d^2y}{dt^2}}{\frac{d^2x}{dt^2}} = \tan \Theta \text{ where } \Theta = \arctan \frac{y}{l}$$

Se anotan cinco puntos ubicados simétricamente. La unidad de tiempo en la poesía está definida por 7 líneas de once sílabas. Cada punto está representado por una estrofa. El Sr. Jerry Reisman es responsable de esta parte de la "forma". La coda es libre.

"Se nota para cinco puntos simétricamente ubicados. La unidad de tiempo en la poesía está definida por 7 líneas de once sílabas. Cada punto está representado por una estrofa. El Sr. Jerry Reisman es responsable de esta parte de la "forma". La coda es libre."

"La "sección cónica" de Zukofsky introduce una corrección "acelerada" a la redacción algo confusa de la forma canzone de Pound. ¿Cómo transforma Zukofsky la forma canzone tal como la entiende Pound? Pound expresa la forma de rima final de la canzone, compuesta por dos conjuntos de cuatro líneas, ambos de los cuales comparten un esquema de rima de abcd, y dos conjuntos de tres líneas, ambos de los cuales comparten un esquema de rima de abc, en un lenguaje interesantemente impregnado del discurso de la equivalencia fungible, es decir, el primer y el segundo lóbulo son "iguales" entre sí, al igual que el cuarto y quinto. Esta rigidez de la equivalencia formal ilustra la presencia ambiental de ese equivalente general, el dinero, con el que todas las mercancías deben ser igualadas. Pound ha superado las demandas históricas de la forma canzone, ya que la segunda equivalencia "no es requerida por las reglas tal como Dante las explica". Al hacerlo, complementa la "regla" formal de la ley con un entusiasmo voluntario que recodifica las simetrías ineluctables del intercambio como un campo participativo en el que se actúa libremente, por elección. Zukofsky redimirá la praxis de Pound al servicio de naturalizar el mercado para un proyecto diferente que reemplace el determinismo sin agente de la Commodity-Money-Commodity con la orquestación voluntaria de formas poéticas. En una demostración de libertad a través de una forma no libre, Zukofsky enhebra la canzone con sonidos que llenan el espacio abstracto de una sección cónica. Las implicaciones revolucionarias de las matemáticas aplicadas son claras: las aceleraciones giratorias de los sonidos representan las estructuras temporales repetitivas de los ritmos de la canzone para hacer visible el interior invisible del cono sólido, al igual que el poema en su conjunto representa en relieve lingual el trabajo envuelto por la forma de mercancía."

Críticos como Barry Ahearn y Peter Quartermain han señalado la naturaleza ambiciosa de combinar estas formas poéticas y matemáticas tan exigentes, pero como señala Michael Davidson, la "representación matemática de los sonidos 'n' y 'r' en 'A' - 9 se realiza de manera irregular y se descompone gradualmente

hacia el final del poema". Teniendo en cuenta esta observación, consideremos la advertencia de Adorno sobre las matemáticas como forma:

La matematización como método para la objetivación inmanente de la forma es quimérica. Su insuficiencia puede ser aclarada por el hecho de que los artistas recurren a ella durante los períodos históricos en que la evidencia tradicional de las formas se disuelve y no hay ningún canon objetivo disponible. En estos momentos, el artista recurre a las matemáticas; unifica el nivel de la razón subjetiva alcanzado por el artista con la apariencia de una objetividad fundamentada en categorías como la universalidad y la necesidad: esta es una apariencia porque la organización de la relación de elementos entre sí que constituye la forma, no se origina en la estructura específica y falla cuando se enfrenta a lo particular. Por esta razón, las matemáticas favorecen precisamente aquellas formas tradicionales que denuncia como irracionales. En lugar de encarnar la ley perpetua del ser, su propia afirmación de legitimidad, el aspecto matemático del arte se esfuerza desesperadamente por garantizar su posibilidad en una situación histórica en la que la objetividad de la concepción de la forma es tan necesaria como está inhibida por el nivel de conciencia.

A primera vista, Adorno parece proporcionar una descripción desconcertantemente precisa del álgebra de Zukofsky: un canon marchito por la historia sin espíritu requiere que el poeta introduzca un orden compensatorio. Las matemáticas ofrecen entonces una débil universalidad; se produce una terrible reversión dialéctica en la que estas matemáticas, aplicadas de manera inorgánica a la obra de arte desde el exterior, nos devuelven a las mismas tradiciones de las que el artista buscaba escapar. Sin embargo, quiero sugerir aquí que la advertencia de Adorno podría ayudarnos a comprender cómo el "fracaso" de Zukofsky señala la aguda conciencia de un objetivista sobre las formas en que las totalidades de las matemáticas son tanto (1) deseables porque indexan un deseo social generalizado por la objetividad y (2) finalmente no representables en un mundo en el que la forma de la mercancía aún no ha "capitulado". De hecho, "A" -9 florece a raíz de la desaparición de la "evidencia tradicional de las formas", no solo porque la desaparición libera cualquier cantidad de formas para su uso y experimentación, sino también porque destaca que las formas tanto arcaicas (la canzone) como futuras (las velocidades imaginadas por los físicos atómicos) son históricas y transitorias en su naturaleza.

La utilización poética de las matemáticas por parte de Zukofsky lleva a cabo un matrimonio entre el espacio y el tiempo, en el que las "aceleraciones" de los sonidos producen espacio en lugar de destruirlo. Este acercamiento entre espacio y tiempo marca el grado en que el modernismo de segunda generación forja una poética que energiza una reversión activa de los movimientos temporales del capital. En este sentido, podría ser útil recordar de capítulo 1 uno de los puntos clave de Marx en los Grundrisse sobre el desarrollo desigual: "Mientras que el capital ... debe esforzarse por derribar cada barrera ... para intercambiar y conquistar toda la Tierra para sus mercados, por otro lado, se esfuerza por aniquilar este espacio con el tiempo". Zukofsky, como objetivista,

está interesado en integrar tiempo y espacio de manera constructivista y no territorializante, realizando, en cierto sentido, el movimiento anhelado pero nunca realizado por los vorticistas. Donde Pound resucita la canzone de las tradiciones italianas medievales, el alcance histórico de Zukofsky se extiende aún más ambiciosamente hacia la episteme clásica del cálculo diferencial, y hacia las aceleraciones teorizadas por la física atómica, que cita extensamente en sus notas para "A"—9. Al conjurar cuerpos espaciales a partir de la dinámica entre las consonantes duras ("n") y suaves ("r") del habla misma, las matemáticas median entre la concretitud del sonido inmediato y las abstracciones que se desarrollan en los futuros acelerados de nuestros idiomas. El subjuntivo especulativo de Marx, "si la mercancía pudiera hablar", sienta las bases no solo para una investigación materialista sobre la forma poética, sino también para un modernismo que sonda las relaciones entre el espacio y el tiempo histórico.

Las líneas finales del prólogo de Zukofsky a las notas explicativas de "A" - 9 ofrecen una conclusión útil para estas observaciones preliminares sobre la relación entre nación, dialecto racializado, valor estético y la forma de mercancía. Él escribe: "En cuanto al valor final de la primera mitad de 'A' - 9, aparte de lo que ya se ha dicho, un británico pronuncia 'capitalism' con el acento en la segunda sílaba: ca-pit'-al-ism. 'A' -9 puede significar más si también se toma como una señal de que el capitalismo capitulará". Aquí, Zukofsky lee la prehistoria lingüística de la heteroglosia americana de la misma manera que se lee un poema. Esa prehistoria, para un estadounidense, es un arcaísmo vivo que contiene, si se lee correctamente, un morfema acentuado que cifra la abolición de todo el sistema de beneficios. El "valor final" de "A" -9 solo se puede descubrir cuando el lector ve y escucha las "señales" reveladas en las historias transnacionales y futuras del lenguaje en sí. De hecho, si Zukofsky tiene razón, "A" -9 es mejor capaz de significar, o "ser tomado como una señal", cuando sus lectores lo refractan a través de una paralaje histórica. El significado del poema depende por completo de su operación como un deíctico hacia un futuro anterior agencial: ese momento en el que "el capitalismo habrá capitulado". Aquí, los arcaísmos objetivistas entrenan al lector para historicizar no solo las formas del pasado sino también las del presente y el futuro. De esta manera, la especialidad aurática de la canzone, o de la sección cónica en ese sentido, solo puede ser ratificada por la transformación total del orden social. A medida que nos volvemos hacia "A" -9 en sí mismo, el lector juzgará por sí mismo el éxito del proyecto de Zukofsky. Este proyecto increíblemente ambicioso tiene como objetivo convocar a un sujeto cuya orientación hacia el más allá de los regímenes temporales y espaciales actuales enciende un reconocimiento de las historicidades entrelazadas de la forma de objeto de arte y la forma de mercancía.

La lírica coral: mimética/colectiva

La primera canzone de "A" -9 se abre con temas familiares de los debates epistolares entre Pound y Zukofsky: valor, uso e intercambio:

Un impulso a la acción canta una apariencia
De cosa relacionada como valores equilibrados,
La medida de todo uso es trabajo congelado en el tiempo
En el que las cosas abstractas no guardan semejanza
Con bienes creados; integrados todos los tonos
Ocultan su uso natural al uno o al prójimo.

y continúa con un coro de mercancías que dan testimonio de sus orígenes en el trabajo alienado:

Así que si las cosas fueran palabras, podrían decir: La luz es
como la noche es como nosotros cuando conocemos a nuestros mentores
El uso apenas entra en sus intercambios,
comprados para ser vendidos, nuestros valores se organizan;
huyemos de las personas que nos crearon como si fuera un derecho
cuya vista es rápida para elegirnos como frecuentadores,
pero ven que nuestros centros no muestran los cambios
del trabajo humano que estraga nuestro valor.

La obertura de "A"-9 hace más que simplemente redactar los puntos finos de la economía política. También anticipa y une las principales y a menudo contrapuestas cuentas materialistas del modernismo: una crítica adornoana de la lógica representacional tradicional y una protesta lukaciana contra la tiranía de la reificación. "Un impulso a la acción canta de una apariencia" exhorta a una respuesta revolucionaria a la pregunta del valor de la mímesis en un mundo en el que el intercambio de mercancías ha patologizado todas las prácticas estéticas que dependen de equivalencias entre el lenguaje y su objeto. Un "impulso a la acción" autónomo inicia una canción destinada a exponer la (des) "apariencia" del valor de cambio y a desvincular la forma lírica de su enunciación tradicional por un hablante individual. Al igual que la palabra y el objeto ya no pueden sustituirse mutuamente, la voz y el individuo autónomo también se desacoplan.

Los regímenes de la mímesis son inseparables de los principios del valor de intercambio, en los cuales los objetos se hacen equivalentes por el dinero, que a su vez eclipsa a un mediador que desaparece: la fuerza de trabajo. Las primeras notas de "A" -9 perfilan la crítica de Adorno a la semejanza mimética:

Durante el siglo XIX, la apariencia estética fue elevada hasta el punto de la fantasmagoría. Las obras de arte borraron los estados de trance de su producción, probablemente porque el espíritu positivista victorioso penetró en el arte hasta el punto en que el arte aspiró a ser un hecho y se avergonzó de cualquier cosa que revelara su inmediatismo compacto como mediado.... El modernismo posteriormente se rebeló contra la apariencia de una apariencia que niega que sea tal.

“A”—9 supera la negación rebelde al postular una relación histórica determinada entre el desarrollo de la forma artística afirmativa y la forma de mercancía, ambas conjurando sus nimbus auráticos a partir de la obfuscación de sus posiciones en las intersecciones de las mediaciones ideológicas y materiales. Crítico de la lógica contradictoria de la "semblanza", "A"—9 señala que enhebrar las hebras entre dos entidades que se hacen iguales es una "abstracción en la que las cosas no guardan ninguna semejanza / con los bienes creados".

A lo largo de la primera mitad de “A”—9, las mercancías transmiten abiertamente, y de forma algo perversa, su melancolía colectiva en los registros tonales familiares de la antilírica modernista. Es parte del frisson de “A”—9: la improbable fusión de afecto sentimental y desindividualización. La subyugación homofónica del individuo por la voz colectiva en "The measure all use", que suena a "I'll" y "all" simultáneamente, lleva la marca de la herencia del objetivismo de una negación modernista temprana de una voz lírica aspirada por el individuo posesivo. Aquí, el objetivismo devuelve esta deuda colectivizando su sujeto hablante.

Así vemos la ampliación de la red de intervenciones estéticas y políticas de “A”—9, que arraiga la lógica mimética defectuosa de las formas de representación premodernistas en la ilógica de la equivalencia de la mercancía entre diferentes objetos. En una mimesis patológica homóloga, la lírica normativa colapsa las voces individuales y los registros sociales extra-individuales del lenguaje. La exposición de “A”—9 de la colaboración escandalosa entre la mimesis y la forma de mercancía hace imposible la representación fantástica de la vida interior de dicha lírica.

Note la multiplicidad en triplicado de negaciones: "Light is Like night is like us when we meet our mentors Use hardly enters into their exchanges." La forma de símil ("light is like night is like us") señala la artificiosidad de las tropos figurativos a través de una secuencia comparativa fantásticamente imposible. De hecho, la forma de mercancía aparece en esta serie solo después de que el símil se haya desatado de las álgebras arbitrarias de la equivalencia, un desatado efectuado por la pareja lúdica de opuestos, donde "la luz es como la noche". ¿Por qué elegir el símil en particular como el objeto literario a desentrañar? Porque la forma de símil es la figura que más se parece a la lógica del intercambio; la metonimia es demasiado totalizadora; la metáfora demasiado probable para señalar la diferencia. El sujeto lírico colectivo, la mercancía, canta con fluidez y de manera contralógica en el medio del símil. Al hacerlo, esta voz colectiva proporciona el terreno para una revuelta materialista contra las lógicas que limitan la producción

de valor al ámbito del intercambio y reclaman la expresión como un derecho exclusivo del individuo.

Afecto como efecto: Impersonalidad modernista en la cresta de la plena territorialización de la mercancía

A menudo, en las secciones iniciales de "A", Zukofsky negociará la relación entre la voz poética y la situación histórica al incluirse a sí mismo, como un sujeto histórico (y, por lo tanto, étnico, politizado, clasificado, etc.), entre los detalles que examina en su poesía. De esta manera, los contornos de la respuesta afectiva dan forma al entorno ambiente de la historia misma. Cuando, como se señaló en la Introducción de este libro, el hablante de "A"-1 sale del concierto de la Pasión según San Mateo de Bach con un descontento alienado para encontrar una manifestación obrera afuera, es la experiencia corporal de los encuentros afectivos lo que dramatiza tanto los puntos de contacto fijos como móviles de clase, cultura y resistencia. O, en "A"-7, cuando el poeta, sentado en un escalón, anima a caballetes de madera con "Calle cerrada" en sus estómagos mientras "trotan-trotan", concluye "palabras, palabras, somos palabras, caballos, crines, / palabras".28 Ni la falacia patética ni la simple alegoría simbólica, la objetivación de los lenguajes colectivos de las emociones permite su entrada en el registro histórico. Esta importante renovación de la "impersonalidad" niega la negación modernista del afecto al reposicionar el afecto como parte, no como predecesor o respuesta, del mundo de objetos sociales en sí mismo.

La primera estrofa de "A"-9 explora este proyecto dialéctico de exteriorizar lo interior, su colectivo de mercancías ganando su voz a través de revelar las formas en que su forma exterior ilumina sus interiores. La siguiente estrofa presencia la "inducción" del "ser" de las mercancías:

Los valores en serie se asumen como reales.

Afectamos el oro listo como un símbolo constante

Fluye en un circuito ininterrumpido e induce

Nuestro ser, cansado de nosotros como ideales

Iguales que enloquecen la crisis. Mentores rotos,

Riquezas no habladas que el trabajo produce,

Ahora se cernan como causas dispuestas en nuestros lugares.

Este texto sugiere que estas mercancías fugitivas encuentran su origen en el trabajo alienado del suelo de la tienda o fábrica.

Las fuentes de producción: cosas reflejadas

como voluntades sometidas; formadas en la división

del trabajo, el trabajo adquiere nuestra imprecisión -

comprado, inducido por el oro sin ganancia, aunque el ojo

y el suspiro grueso fijado en la ganancia han efectuado

valor erigido en el trabajo, previsión

de plusvalía, decisión dispar.

La primera estrofa del poema explora la relación entre la figuración representacional y los regímenes de intercambio a través de la unión de formas de simile y de la mercancía. La línea inicial, "Valores en serie tomando forma como real", intensifica la investigación sobre la naturaleza serial de la equivalencia general. Zukofsky usa nuevamente la forma del simile para mostrar cómo lo "real" es una mediación objetiva de los procesos económicos que producen valor a través de infinitas iteraciones de equivalencia. "Oro", ese descriptivo/nombre luminoso, es descrito curiosamente como producto del "afecto" colectivo de las mercancías o su vecino auditivo, "efecto". La regla del sistema por sentimiento o "afecto" no debería ser una sorpresa; solo cristaliza la proposición más grande de la estrofa, que la ideología del "afecto" es material y necesaria para representar el "valor" del oro. Así como lo "real" emerge como el "efecto" de un mundo creado y contorneado por la práctica social de la fetichización de la mercancía, el carácter fetichista del "afecto" de la mercancía "efecta" las circunstancias para su propio intercambio. En una cuenta inesperadamente no doctrinal de los efectos materiales de algo así como la vida emocional, el marxismo de Zukofsky materializa los sentimientos que suturan las lógicas fetichistas a nuestra vida interior. La crisis siempre inminente de la sobreproducción, cuando las mercancías "crean un peligroso impedimento al flujo en circuito sin interrupciones" del capital, traza las coordenadas de otra convergencia de sentimiento y producción, cuando el "valor" y/o el "oro" "se cansan" de la mercancía misma. La fatiga emocional acompaña a las constantes y inevitables devaluaciones de la mercancía cuando ésta, a su vez, envejece y es sobreproducida. La introducción del "afecto" restaura la sociabilidad en el álgebra aparentemente asocial del intercambio y la devaluación de la mercancía, y se revela que las relaciones entre las cosas son relaciones entre las personas.

En el momento de crisis, cuando los trabajadores ("mentores") están rotos, es precisamente cuando el acto social del trabajo "se cierne", listo para revelarse como la "causa" tanto del origen de la mercancía como de la revolución social ("causa", de nuevo) que lucha hacia el más allá de este origen. Resulta que en los "focos" de la producción aparece un evento tanto social como estético, y la similitud nuevamente agrupa fenómenos aparentemente separados: "cosas reflejadas / Como voluntades subyugadas: formadas en la división / del trabajo, el trabajo asume nuestra imprecisión -..." Aquí, "como" expresa simultaneidad y similitud; la unión rítmica de la reflexión y la subyugación establece una vez más la imbricación de la mimesis y las relaciones sociales de explotación. La mimesis y la reificación son procesos gemelos; "cosas" circulan en los sistemas de reflexión mimética, mientras que la subyugación de la "voluntad" solo puede expresarse indirectamente en los giros figurativos de la similitud. La forma de similitud ofrece una ruta circunstancial y tropical hacia el problema de la representabilidad de la explotación como lógica estructurante. La bisagra

conectiva "como" insiste en que la subyugación y la reflexión son eventos conjuntos; "como" también anuncia un cambio de la mimesis a la poesis, de la lógica de la reflexión a la de la figuración tropical. Esta es la tercera "como" en una serie de cuatro dentro de la estrofa; cada una clama - contra la fantasía de la inmediatez mimética condicionada en parte por el fantasma objetivo de la forma de mercancía - que el contacto con lo particular requiere las mediaciones figurativas del lenguaje.

En esta estrofa en su conjunto y en estas líneas en particular, la reflexión mimética no conduce a representaciones cada vez más precisas de la escena social, sino más bien hacia una asíntota representacional de "imprecisión" conceptual y lingüística. Tanto la reflexión como la subyugación están "formadas en la división / del trabajo", nacidas conjuntamente en la escisión social que proporciona las condiciones para el proceso de producción. La división organizada coloniza cualquier futuro implicado por el anhelo de las "voluntades" subyugadas. Ese futuro está presidido por una vigilancia rigurosa ("ojo vigilante") y especulación de riesgo ("previsión / del valor excedente"). La melancolía impregna todo el proceso; el "suspiro profundo", a solo una letra de una visión verdaderamente esclarecedora, también afirma nuevamente la cuantificabilidad de la "afectividad", que aparentemente está disponible en docenas. Después de esta representación de algo que comienza a parecerse a la interioridad, Zukofsky se vuelve al cuerpo mismo como un nuevo sitio desde el cual pensar en la intersección de la producción, la ideología y lo sensible:

Manos, corazón, no valor nos hicieron, y de cualquier

perfección deseada, la proyección únicamente,

vidas que nos trabajaron lentamente para deleitar los sentidos,

de su fuego nos encontrarás, de los muchos

actos de dirección no defección - totalmente

trabajo muerto, más bajo con las ofensas del tiempo,

cosas asumidas de los poderes laborales extorsionados

tan obstaculizados estamos juntos impedidos.

Y el último lóbulo de esta canción borda un velo para el trabajo muerto encerrado dentro de la mercancía:

El trabajo acelerado mientras nuestro valor disminuye,

naturalmente aumenta el valor excedente

siendo incidente en el ritmo instado:

No clasificados, internos, pero cosas que el tiempo cedió

a la vida excedida, no el cambio, la mente fragmentada

La extensión del trabajo en nosotros cuando cesa.

En contra de la abstracción del valor, encontramos a las mercancías que profesan sus orígenes en el cuerpo material y figurativo del trabajador-productor, cuya llama Vulcano ("de su fuego") da forma a las mercancías epicúreas por naturaleza ("las vidas nos trabajan lentamente para deleitar los sentidos"). Si "perfección" parece una manera extraña de describir los efectos de la producción en masa, su proximidad a "actos de dirección" debería recordarnos el "Programa: 'Objetivistas'" de Zukofsky de 1931, que, recordemos, define "Un objetivo" como, en parte, "el deseo de lo que es objetivamente perfecto, inextricablemente la dirección de los particulares históricos y contemporáneos". Aquí, Zukofsky importa del "Programa" un valor estético cuyo valor se afirma por su alineación con las corrientes históricas en una canzone que busca desvincular la alienación de la producción. Leído a través del prisma del "Programa", el poema encuentra la perfección no en el objeto en sí, sino en el deseo reprimido de la labor desalienada. En contraste con este deseo, los productos de "manos" y "corazón" (escucha: "arte") se encuentran derrotados por la historia en lugar de dirigirse hacia ella. Se observa la triste suerte del trabajo en manos del tiempo: "trabajo muerto, más humilde con las ofensas del tiempo". Zukofsky se refiere aquí a lo que Marx llama trabajo muerto, una cosa que resulta de un proceso útilmente redactado por Raya Dunayevskaya, quien lo describe como una oligarquía de cadáveres: "La forma de mercancía de los productos se convirtió en un fetiche debido a la relación perversa de sujeto a objeto, de trabajo vivo a capital muerto. Las relaciones entre los hombres aparecen como la relación entre cosas porque en nuestra sociedad alienada eso es todo lo que "realmente son". El capital muerto es el amo del trabajo vivo". Según Marx, el trabajo muerto está en una espiral permanente de depreciación, condenado a una pérdida constante e irreversible de valor; de hecho, es "más humilde con las ofensas del tiempo". El aumento de la tasa de explotación, o "el ritmo exigido", conduce a fines contradictorios. Por un lado, aumenta el "valor excedente", mientras que, por otro lado, conduce a una crisis de sobreproducción en la que el "valor" de las mercancías se "disminuye".

Los últimos versos de esta estrofa son, quizás, los más densamente cargados de alusiones homofónicas tanto económicas como históricas. "Tiempo" aquí se ha convertido en una abstracción dominante; marca los ritmos de la depreciación a medida que cuantifica el trabajo extraído por el capital y congelado en la mercancía. El tiempo puede tener el poder de "ceder" estas mercancías o "cosas", pero sólo aquellas que lo hacen se marchitan fuera del ámbito de la circulación; son "sólo" "desordenadas e internas", recordatorios espectrales de la vida del trabajador ya extinguida "excedida". Estas mercancías no pueden entrar en el ámbito del ex-"cambio" (la contracción-excisión de "A la vida excedida - no al cambio", énfasis añadido); nunca podrán ser intercambiadas por especias o "cambio". Esta crisis, cuando ya no se produce el intercambio, fertiliza

la posibilidad de una conciencia ampliada capaz de "ensamblar" los trabajos fragmentados e ilegibles ocultos por la forma de la mercancía.

En contraste con el trabajador que realiza trabajos por piezas, condenado a una miopía aplastante donde la parte distorsiona el todo, encontramos una conciencia reflexiva, o "mente", que reconstruye el trabajo que instruye la forma de la mercancía. Cuando el trabajo "cesa" -como a menudo sucedía durante las huelgas colectivas en la década de 1930- su "cese" libera la conciencia de estas visiones parciales en vistas mucho más "expansivas". Zukofsky es muy preciso aquí acerca de la relación entre los ámbitos de la circulación y la producción. La crisis en la circulación no "cambia" la mente sino que proporciona una condición necesaria para una subversión total de los regímenes políticos y fenomenológicos de la reificación. Es sólo a través de la "cesación" del trabajo en el sitio de la producción que, algo paradójicamente, la mente puede comprender la unión de las esferas del trabajo y la circulación que parecen separadas. La sombra sonora política de "cesando", "apoderándose", se cierne poéticamente como el potencial revolucionario no escrito de la huelga laboral que también sucede a terminar esta estrofa.

Para entender la dialéctica de la encarnación ("manos, corazón, no el valor nos hizo") y la abstracción ("la mente" que "divide") de Zukofsky, podemos volver útilmente aquí al trabajo mencionado anteriormente de Sohn-Rethel. Además de su relato sobre la singularidad histórica y filosófica de la investigación de Marx sobre la forma de la mercancía, Sohn-Rethel plantea un argumento más amplio y acompañante sobre la división entre el trabajo intelectual y manual provocada por los regímenes de mercantilización. En una polémica seductora, Sohn-Rethel describe cómo la abstracción en sí misma surge de un proceso de intercambio que exige para su éxito la aniquilación de la historia y el valor de uso de la mercancía: "En términos de la abstracción del intercambio, el tiempo se convierte en tiempo atemporal y el espacio se convierte en espacio no geográfico, tiempo infinito y espacio ilimitado. En términos de esta determinación de la forma, el tiempo y el espacio proporcionan el escenario para una concepción de la naturaleza que está en contraste antitético con la sociedad. La idea de la naturaleza es novedosa en las épocas de producción de mercancías.34 El intercambio informa el carácter de las abstracciones en general, que llegan a definirse como tales por su alejamiento de la referencia social y material. Sohn-Rethel explora los efectos de gran alcance del surgimiento de esta "abstracción del intercambio" a raíz de este desprendimiento de las geografías y las historias sociales, la abstracción intelectual también se separa del trabajo manual: "El modo conceptual de pensamiento surgió en la historia como base del trabajo intelectual inherente al trabajo manual. El trabajo intelectual de este tipo tiene una marca común y omnipresente: la norma de la lógica universal atemporal. Esta es una característica que lo hace incompatible con la historia, social o natural... Por supuesto, este modo ahistórico de pensamiento es en sí mismo un fenómeno histórico."35 Las últimas líneas de esta canción tratan directamente sobre los efectos del proceso descrito de manera tan convincente por Sohn-Rethel. Sin postular una reunificación utópica del trabajo manual ("manos / corazón") y el trabajo intelectual ("la mente"), el poema revela cómo la brecha

entre el trabajo mental y físico podría ser navegada estratégicamente en interés de nutrir la conciencia revolucionaria. Solo después de que el trabajo "cesa", la "mente" restaura la "amplitud del trabajo" al espacio previamente "no geográfico" diseñado por la abstracción del intercambio. Significativamente, esta desplegación temporal de la conciencia totalizadora ofrece una alternativa a la metafísica causal del pensamiento idealista descrito por Marx:

Ya en Hegel, el Espíritu Absoluto de la historia tiene su material en la masa y encuentra su expresión adecuada solo en la filosofía. Sin embargo, el filósofo es solo el órgano a través del cual el creador de la historia, el Espíritu Absoluto, llega a la autoconciencia retrospectivamente después de que el movimiento ha terminado. La participación del filósofo en la historia se reduce a esta conciencia retrospectiva, ya que el movimiento real se realiza inconscientemente por el Espíritu Absoluto. Por lo tanto, el filósofo aparece en la escena post festum.

Marx señala aquí la tendencia de los filósofos a reducir la conciencia a una articulación epifenomenal de una abstracción trascendental. De manera algo irónica, el intelecto abstraído que parece libre de vínculos materiales está realmente ligado a otra abstracción. Para Hegel, esto es el Espíritu Absoluto, o, como lo tendría Sohn-Rethel, la forma de la mercancía. ¿Por qué, parece apropiado preguntar, Zukofsky parece reproducir la división entre el trabajo y el intelecto? Quiero argumentar aquí que la preservación y disolución simultánea de esa división proporciona el terreno para el despliegue de una conciencia holística, posterior a la escisión. Lo hace manteniendo la asincronía actual entre el trabajo intelectual y manual y, al mismo tiempo, señalando con tristeza la división del trabajo que dio origen a la separación de la mente del cuerpo en primer lugar. En la última línea, Zukofsky devuelve la "mente" al trabajador de mano y corazón. Esta "mente" respatializa ("fragmenta la extensión") y reconcretiza las unidades abstractas de trabajo contenidas dentro de la forma de la mercancía. La división entre el trabajo y el intelecto se pudre en la brecha temporal, o "extensión", entre "cuando" el trabajo "cesa" y el inicio del trabajo de mapeo cognitivo de la "mente", y al hacerlo, proporciona un índice sobrio de la persistencia del divorcio de la abstracción del cuerpo y la mente. La brecha sintáctica también proporciona el tiempo para que esta herida sane, una apertura militante que insiste en ninguna reunión extática de la mente y el cuerpo sin primero la negación no negociable de la interrupción del trabajo ("cesación").

Objetivismo, la forma mercancía y el problema y promesa de la conciencia revolucionaria.

He sugerido en todo el texto que podríamos mejorar y renarrativizar las historias que contamos sobre las variadas corrientes de la poética modernista angloamericana fusionando nuestras historias de formaciones literarias, movimientos sociales y transformación y variación espacial. En el caso del Objetivismo, hemos trazado una constelación provisional de respuestas estéticas y políticas solidaristas a los cataclismos revolucionarios de principios del siglo XX y una aceptación formal de los desarrollos geográficos, culturales y políticos desiguales a los que estas revoluciones respondieron y revelaron

alternativamente. Esta reconceptualización espacio-política tiene muchas ventajas sobre los modelos tradicionales de mapeo modernista que involucran principalmente periodizaciones historicistas. Supongamos, con Jameson en A Singular Modernity, que el "modernismo" es una mediación estético-ideológica en curso y crónicamente inacabada de las contradicciones del capitalismo. Si este es el caso, y el modernismo se desenvuelve en repeticiones constantes, y en innumerables formas, a través de proyectos de modernización transnacionales cada vez más integrados, entonces es necesario presionar más allá de los modelos historicistas de periodización modernista que apenas comenzaron a explicar la complejidad de sus objetos originales de investigación: el modernismo angloamericano. Los estudiosos de los modernismos antiimperialistas han evitado desde hace mucho tiempo las analogías formales áridas entre la "fragmentación" modernista y un universalismo imaginado de conciencias colectivas e individuales igualmente fragmentadas a favor de relatos de modernismos respirados a la vida por la resistencia, la revisión y la adaptación. Este estudio ha explorado hasta ahora lo que sucede cuando se aplican tales formulaciones al modernismo del interior estadounidense.

Aquí, el objetivismo es un caso de prueba. Hemos alineado sus obras según su relación con las coordenadas político-económicas: en primer lugar, las geografías del desarrollo capitalista y, en segundo lugar, la territorialización de todas las estructuras sociales y económicas por la forma de la mercancía y sus abstracciones asociadas. Notar la mala universalidad de esta última podría explicar por qué la concreción y la abstracción compiten por la primacía en los manifiestos y poesías de otros modernismos contemporáneos. Un ejemplo ilustrativo de la tensión entre objeto y concepto que surge en las obras modernistas podría incluir: "no hay ideas, sino cosas" de W. C. Williams; las adecuaciones más jóvenes de la imagen a lo inefable de Pound; las abstracciones necesarias de Wallace Stevens; los "objetos" de Gertrude Stein; los objetos de comercio imperialista de Claude McKay en "Los Trópicos en Nueva York"; la ontología racial de reificación de Anne Spencer en "Cosas Blancas"; el diorama urbano de voces opositoras de Richard Wright que marcan el canto colectivo del futuro-posible en "Nosotros, los de las calles"; y el correlato objetivo de T. S. Eliot.

A medida que los estudios de poética modernista se liberan de la analítica de la Nueva Crítica, por un lado, y de las viejas historicidades, por el otro, es casi necesario sugerir una renovada dialéctica entre (1) las cuentas de la forma modernista y (2) las cuentas de la modernidad como una complicada refracción del desarrollo capitalista. La forma de la mercancía como análisis ofrece a los críticos culturales de la modernidad y del modernismo el beneficio de un arco histórico definitivo (indudablemente extendiendo su alcance cada vez más desde finales del siglo XIX) así como una hermenéutica particularmente beneficiosa para los estudiosos de la poética: una atención especial a la cuestión de, como lo describe Marx, "formas de apariencia". Cuando se contrastan con la universalidad ambiental de la forma de la mercancía, las antinomias de concreción y abstracción que estiran los polos estéticos del modernismo poético adquieren una mayor importancia política para revelar profundas antagonías

políticas de estructura amplia. Ya hemos visto cómo la discrepancia entre Pound y Zukofsky sobre si el trabajo es o no una cosa concreta ofrece una impresión de su incompatibilidad política. Del mismo modo, cuando encontramos afinidades estéticas dentro del modernismo para objetos que a su vez están coronados y despojados de su nimbo fetichista, también estamos descubriendo que la universalidad de la forma de la mercancía instruye incluso a movimientos estéticos que buscan ignorarla o abolirla.

El proyecto de Zukofsky en "A" -9 es, por supuesto, este último. Ahora volvemos a las canzones de Zukofsky, que nos han dejado recientemente en el precipicio de la totalización reflexiva de un sujeto colectivo. La siguiente estrofa arrancará el deseo de este sujeto de lo más profundo de la reificación misma, comenzando primero con la abyección de la esclavitud salarial:

La luz actúa más allá de la fase en la que el día nos obliga a estar

Llama a un día más maduro, los pobres están desgarrados - una

Pata de adorno en un trinquete - la esperanza se debilita - observando

Mueven cepos, uniendo las bobinas de las cosas que desean adelgazar.

Y persisten en encontrar una voluntad humana hacia la futuridad lamentablemente invertida en las mercancías cuya propia naturaleza es desvanecerse en el pasado:

Con la furia calmada hacia el oscuro destino,

una esperanza detenida, una mirada hablada, observando la máscara,

que, como cosas, los hombres quieren de nosotros, pero nos obligan,

a desmentirnos como cosas de luz que aparecen

en la voluntad dirigida al infinito foco de luz:

no hoy, sino mañana es su enfoque.

Nadie realmente nos conoce si no nos prueba.

Nada ni los tiempos nos mueven excepto que despertemos quemando

el trabajo que se desvía de las máscaras que nos cubren,

como instrumentos animados los hombres nos invocan.

En un nivel descriptivo, la primera línea anuncia la tendencia de la tecnología a corroborar la explotación al alargar la "jornada" de trabajo en la noche, mediante el uso de iluminación eléctrica y turnos múltiples. "La luz actúa" también inaugura una nueva metáfora que incorpora material textual del libro "Electrons and Waves: An Introduction to Atomic Physics" de H. Stanley Allen de 1932, y de la fórmula de Planck, nombrada en honor al físico alemán Max Planck, como un quantum de acción (énfasis añadido), ambas fuentes clave nombradas por Zukofsky en los materiales auxiliares de "A" -9. Allí, Zukofsky vincula

conceptualmente una serie de descubrimientos científicos y conceptos marxistas, cuyo primero será elaborado en las estrofas siguientes. Zukofsky describe en la "Restatement" esta base alusiva para la canzone anterior.

En Matemáticas Aplicadas se emplea una cantidad llamada "Acción", que se define como el producto de la energía y el tiempo, y si consideramos la acción durante un período completo de vibración, encontramos que es igual a h, por lo que podemos considerar h como un átomo de acción... Surgió a partir del trabajo de Planck sobre la teoría cuántica una sugerencia importante realizada por Einstein en 1905. Esta fue la hipótesis de la existencia de "cuantos de luz", según la cual la energía de la radiación, en lugar de propagarse desde la fuente en todas las direcciones, como indicaría la teoría de las ondas, se concentra o se localiza en ciertos paquetes o unidades.

En "A", Einstein es un punto de referencia constante; un paradigma judío como Zukofsky, sus famosas teorizaciones sobre la curvatura del espacio-tiempo seguramente le resultaron atractivas como un co-pensador de la "aniquilación del espacio por el tiempo". Que Zukofsky use metáforas espaciales para redactar las intervenciones de la teoría cuántica como "concentradas" o "localizadas" no debería sorprendernos; ni debería sorprendernos que señale la fecha de la cuenta de la luz de Einstein como agrupada en "paquetes o unidades". El año 1905 también fue testigo de la primera de las revoluciones rusas del siglo XX, con huelgas generales y convulsiones revolucionarias barriendo las arterias urbanas y el campo campesino de Rusia. Los discursos e ideas de concentración gozan de prominencia tanto en Marx como en Lenin; tanto la fábrica como el centro urbano concentraron a los trabajadores y las modernizaciones capitalistas juntos de maneras tanto opresivas como potencialmente revolucionarias.

La concentración no solo describe la cuenta de Marx de las tendencias geográficas y demográficas del capitalismo, sino también el proceso por el cual el poder laboral se "congela" o se "empaqueta" en unidades discretas de tiempo en la mercancía, solo para ser oscurecido por los anillos orbitales impenetrables del fetichismo. Los modernistas de izquierda como Zukofsky seguramente encontrarían correlaciones conceptuales intrigantes en la teoría de Einstein en la que "la energía" no estaba sujeta a la entropía sin dirección, sino que se comprimía en unidades cuantificables. En la cuenta de Einstein, los "cuantos" discretos de "acción" fusionan el tiempo y la energía. Para el avant-gardist interesado en atender tanto a los peligros como a las potencialidades del desarrollo capitalista, la física cuántica ofrece una forma de unir las potencialidades futuristas y libratorias de la ciencia pura con la atención de hoy en día a las "concentraciones" tanto nefastas como incendiarias. Para aquellos que creen que las ecuaciones de la ciencia y el triunfo histórico pertenecen solo al modernismo futurista-fascista, vale la pena reconocer que para Zukofsky Objectivista, que trabaja junto a los órganos literarios del Partido Comunista, las taxonomías y herramientas de los científicos contemporáneos ofrecen negaciones progresivas y prolepticas del capitalismo. De hecho, la aceptación de Zukofsky de la física cuántica como corolario de la economía marxista siembra una genealogía de innovadores formales modernistas y posmodernistas

que abrazan el matrimonio del formalismo científico y la política radical transformadora.

Y así, la estrofa une el trabajo y la luz al servicio de un futuro perfecto utópico. El "día" quiere la mercancía "en" una "fase". En la física cuántica, este es el momento preciso en que las crestas y los valles de dos ondas coinciden; "en" suena, por supuesto, como "en dos" y al hacerlo enfatiza que las mercancías, incluso cuando están aparentemente alineadas con sus productores, están irremediablemente separadas de sus orígenes. El "luz" de Einstein sugiere un "más allá" de esas alineaciones ilusorias. Mientras tanto, los pobres también son "desgarrados" por el proceso de producción. Contra el imperativo de un día cada vez más largo, Zukofsky llama a un día "más maduro". Estos "pobres" son, en la actualidad, "pata para adornar un trinquete"; es decir, continúan impulsando la rueda de la industria hacia adelante, atrapados de nuevo en surcos con cada avance del trinquete. El progreso circunferencial del trinquete depende enteramente de este motor humano; el trabajo remunerado se revela como descaradamente coercitivo y, por fuerza de la historia y el enjambement, "un / pataleo". Zukofsky compara el estatus del trabajador como "pata" con un "cangues", o un pesado dispositivo de tortura de madera que encierra el cuello y los brazos. En su prisión, el trabajador "adelgaza", como el portador del cangues que no puede usar sus manos para comer, mientras se vuelve cada vez más inseparable de las "bobinas de cosas". La sutil asonancia interior de "juntar", "aceite" y "aleación" es lo opuesto a los juegos de palabras; en cambio, el lenguaje, como las máquinas del industrialista, marca las repeticiones del día de trabajo.

El "furor" colectivo se silencia o "aplaca", y en ausencia de la ira y la lucha revolucionaria, el "bourne" se vuelve cada vez más "oscuro". "Bourne" es un arcaísmo curioso que se refiere, en este contexto, a un límite o destino figurativo. El famoso Hamlet de Shakespeare alberga una de las primeras apariciones de la palabra en su descripción de la muerte: "ese país desconocido, del que ningún viajero regresa". Como la ira se "aplaca", los objetivos revolucionarios o, al menos, el telos de la producción misma retroceden o se "oscurecen". El íntimo conocimiento de Shakespeare por parte de Zukofsky, que primero escuchó en yiddish, nos permite observar que el espectro de la muerte acecha este pasaje; a medida que el trabajo vivo se petrifica en trabajo muerto congelado, solo las epifenomenas de sus acciones son visibles. De hecho, en su masivo tratado sobre Shakespeare, Bottom on Shakespeare, coescrito con su esposa, Celia Thaew, Zukofsky hace una nota especial de un pasaje de Pericles, donde "bourne" también anida. Cita la meditación de Gower sobre el oficio del poeta:

Tratando de llevar nuestra imaginación,

De bourne a bourne, de región a región,

Si nos perdonas, no cometemos ningún delito,

Usar un solo idioma en cada clima distinto,

Donde parecen encajar nuestras escenas,

Te ruego que aprendas de mí, quien está con lagunas

Para enseñarte.

Zukofsky continúa explicando: "con gappes - el poeta moderno angustiado por su sentido de algún fin claro e inequívoco de la expresión, obligado en cambio a ser consciente de otros idiomas donde el mundo es a la vez uno y variado." Lo que Zukofsky encuentra en el discurso de Gower es esto: la voluntad hacia un "idioma único", unido por el poeta que se encuentra en los "gappes" entre "bournes" y "regiones". El fracaso de este poeta es su éxito, obligando a una conciencia de la varianza lingüística y de desarrollo. Desafortunadamente, esta dialéctica compleja, o cualquier discurso en realidad, es precisamente lo que los regímenes de producción capitalista clausuran o hacen "más oscuro".

Todavía "los hombres" proyectan en la forma de mercancía un diverso tríptico de apariencias. "Esperanza detenida, una mirada hablada, una máscara que espía / eso, como cosas, los hombres quieren en nosotros todavía nos conviene": estas expresiones que son tan frustradas ("esperanza detenida") e imposibles ("todavía") como subversivas ("máscara que espía"). Su "esperanza" no está disminuida, sino congelada, "detenida" e inaccesible, condenada a un estado "no utilizado". Aquí, las congelaciones ahistóricas de la mercancía unen los desarrollos opuestos pero gemelos de la miseria y el deseo utópico. "La esperanza" está condenada y retirada del repertorio de emociones, mientras que, a través de la tragedia de su ausencia, se conserva en un alambique aparentemente ahistórico. La mercancía proporciona la pantalla que hace visible, aunque obstaculiza, el deseo de "esperanza" en sí mismo. La misma lógica tensa continúa a lo largo de las próximas dos frases. Si la forma de mercancía promueve un registro visual fetichista escopofílico a expensas de la expresión hablada, entonces "una mirada hablada" captura los silencios que impone y, al mismo tiempo, da testimonio de la presencia tranquila de una sinestesia ectópica tanto proscrita como engendrada por la represión. Incluso las obfuscaciones de la forma de mercancía en sí misma contienen una lección para el resistente; desde detrás de una "máscara" todavía se puede espiar, como si se operara clandestinamente, un periscopio en la totalidad misma de la cual la mercancía está tan separadaA pesar de su carácter utópico, estas proyecciones hacen poco para "probar" o revelar el verdadero potencial de las mercancías: como "cosas de luz" que contienen el trabajo humano y la "voluntad". Para estos productores, "no es hoy sino mañana su enfoque", y ese "mañana" ha sido robado de un posible futuro postcapitalista, funcionando en su lugar como ese espacio temporal al cual los sueños son pospuestos y las frenéticas nociones de progreso apuntan. La negación en triplete - "no", (tesis) "ninguna" (sublevación) inicia una dialectica clásica aunque distópica de tres partes que comienza con la exclusión y termina en la nada. La forma de la mercancía repele un arco transformador, sustituyendo en su lugar negaciones repetitivas y serializadas.

Los críticos de la vanguardia han tendido a enfatizar y valorar sus negaciones, indirecciones y escépticas mordaces de cualquier cuenta holística de la historia o la política. ¿Qué debemos hacer con el rechazo de Zukofsky a la distancia

irónica aquí en "A" -9? Para responder, comencemos con una proposición bastante no controvertida: a saber, que el escepticismo, en su forma moderna, es el comportamiento filosófico y afectivo cultivado, en parte, por la sutura ideológica de la Ilustración secular y el desarrollo capitalista. La persona del modernista escéptico es alentada por, por un lado, una historia intelectual y política del pensamiento escéptico que ha existido en su forma moderna desde la Ilustración y, por otro lado, la mediación político-estética específica de una cultura intelectual liberal que buscó imbuir el arte moderno con el poder de resistir todas las formas de entusiasmo político.

Estoy proponiendo, entonces, que reinterpretemos "el modernismo" como un conjunto de coordenadas ideológicas producidas y luego reclutadas por una cultura académica institucionalizada alérgica a la fidelidad política extraidentitaria. De esta manera, podemos comenzar a ser responsables de la especificidad ideológica de los modernismos materialistas, como el de Zukofsky, que se ocupan de la relación entre la conciencia, la ciencia y la verdad desde una perspectiva histórica que se parece bastante al realismo crítico. Las mercancías de Zukofsky equiparan la conciencia político-económica con el trabajo de conocimiento de prueba demostrable e inequívoca: advierten que "nadie realmente nos conoce si no nos prueba". Con este conocimiento viene una negación homofónica donde los gerundios acechan subversivamente y "saber" sugiere "no-saber", o la supresión de la forma de la mercancía en su totalidad. Las negaciones de la forma de mercancía en "A"-9 son verdaderamente determinadas, si se miden por el estándar de Adorno, útilmente comprimido por Simon Jarvis.

La verdad solo sería completamente accesible si la producción por sí misma, la fetichización del trabajo, llegara a su fin. El contenido de verdad en las obras de arte apunta hacia la posibilidad de una naturaleza que "todavía no es", pero solo puede hacerlo mediante una negación determinada de lo que realmente es. Aunque el contenido de verdad de toda obra de arte auténtica apunta hacia la utopía, para Adorno solo puede hacerlo mediante una configuración de materiales que son históricos, no atemporales, una configuración que cada obra de arte realiza de manera singular.

Las negaciones determinadas de Zukofsky niegan la forma de la mercancía al dar cuenta críticamente del perfil histórico de sus propias condiciones de posibilidad. Esto contrasta fuertemente con la explicación de Pound de la mercancía, que trata su objeto de crítica de manera abstracta y sin tener en cuenta la relación dialéctica entre su forma de apariencia y su situación. El método de la negación determinada surge de la convergencia del pensamiento histórico y utópico. En sus dos inversiones en el pasado y futuro histórico del objeto, resiste el vaciamiento del contenido de la forma en tantas abstracciones temáticas rápidamente reconocibles para los estudiosos del modernismo: tecnología, cultura de masas, consumismo, urbanización, feminización, feminismo, guerra, fragmentación, totalitarismo, trabajo, etc. Una tradición liberal escéptica ha privilegiado la práctica de la negación indeterminada y ha inscrito esta práctica como una modalidad privilegiada del modernismo. La razón de esto

es, en parte, porque las negaciones indeterminadas hacen la vista gorda a los orígenes de su objeto crítico en las contradicciones de clase y producción, y por lo tanto no pueden evitar abstenerse de las heurísticas que buscan las posibles condiciones para la transformación de esos mismos objetos.

Las líneas finales de esta estrofa afirman que sin la colaboración de las personas ("none") y la historia ("times"), la única transformación posible es la zombificación. El trabajo muerto camina amenazadoramente ("nos despertamos abrasándonos") cuando el trabajo es despojado del cuerpo de la mercancía ("el trabajo desviándose de las apariencias que nos cubren") y estos cuerpos son invocados ("invocados") como objetos fetiches, o de manera extraña, como "instrumentos animados". "Nadie ni los tiempos nos mueven" es una construcción curiosa que suena a "ni" ("none/nor") y "o" al mismo tiempo. Esta dualidad señala que debajo de la lamentable resistencia de la forma de la mercancía al movimiento o al cambio, yace la indecisa apertura de la conjunción correlativa ("o"). Aquí, el productor ("none") y la historia ("times") están cada uno vinculados al otro; si uno no inicia el movimiento, el otro también se resigna a la inacción.

La penúltima estrofa de la primera mitad de "A" -9 define el trabajo de negación determinada como la "decodificación" de la teoría del valor-trabajo.

Disfrazar: prometiendo tez tan protegida-

Lanzar de errores usados, deja tal error afirmado

Pero parados en lo opuesto, los hombres nos ven cosas unidas a

El cambio mismo bordeando la plena luz descartada-

En el terror de las máquinas, un uso allí evitado-

Los tiempos han subvertido la abundancia a la que señalan:

Cosa, no siempre hemos conocido esta división-

Error de interés, ganancia, renta-codificado

Excedente, descifrado como trabajo-evadido

Como ganancia la fuente de toda riqueza tan degradada.

Y diagnostica las consecuencias de la fractura entre los productores y una "visión" negada:

El terreno y el trabajador eluden la visión,

una escisión de excedente y uso corroído,

y aún así, las cosas impulsadas por el trabajo, no se desvanecen,

sino que, como la luz en la que su acción fue ayudada.

“Dissemble” hace un llamado de forma recursiva a los primeros acordes de la primera canzone, en la que recordamos que “un impulso a la acción canta una apariencia / de cosas relacionadas como valores equitativos”. La “apariencia” en la primera estrofa une la práctica de la mímesis y las simetrías forzadas del valor de cambio, y al hacerlo, destaca que esta “apariencia” es un índice estético de las economías sociales y políticas. Esta "disimulación", entonces, sólo hace explícito lo que era implícito en la aparición de cualquier "apariencia" mimética realizada bajo las estructuras del intercambio. Es decir, la "disimulación" anuncia que ahora hemos comprendido las mercancías como actores de interés en un régimen de explotación no transparente. La "disimulación" goza de una doble asignación aquí, tanto a las obstrucciones estructurales del fetichismo de la mercancía como a las “promesas” de los trabajadores de una lealtad adecuada a una estructura opresiva de carácter nacional. Desde una perspectiva de palabra criptográfica shoptawiana, “complexion” es, de hecho, compleja. Construye sobre su palabra raíz para vincular la racialización y la mercantilización, ambas mediaciones “enmascaradas” o “protegidas” de las formas sociales de apariencia percibidas como naturales. Las "complexiones" mismas "prometen" mientras "disimulan", sus voces desligadas de la interioridad, y sus pátinas de inmediatez grabadas por la performatividad legible. A través de su descripción del caparazón de la mercancía como una "complexión", Zukofsky establece una dinámica interpenetrativa entre (1) las formas de apariencia racial, (2) la imposible de confirmar sinceridad de “prometer” ciudadanía, y (3) una superficie social completamente corrugada por la forma mercantil. La imbricación de la forma mercantil simultáneamente con las instancias variantes de legibilidad social (es decir, tez clara o oscura; ciudadano completamente desarrollado / prometido, etc.) traza los tentáculos de la reificación en las estructuras capilares de la cultura estadounidense.

La impenetrabilidad momificada de la forma mercancía asume la forma de un "molde" de "error plegado". Tanto "molde" como "plegado" extienden la incorporación del poema de la maquinaria del taller, cada uno aludiendo al proceso de producción de telas. "Molde" continúa el interés de la estrofa en la dinámica entre apariencia y trabajo, ya que se refiere tanto a la superficie exterior como al acto de fundición; también hay una apóstrofe subyacente, y estamos a solo una letra de exhortar a la mercancía y a sus fabricantes a "arrojar el error plegado". El enlace entre la intención propósito, incluso seductora ("plegado") y el percance del "error" -en el que la "d" de "error plegado" presagia el "terror" de las máquinas tres líneas más adelante- encuentra a los sujetos trabajando al servicio de su propia sumisión y, al hacerlo, "dejando tal error afirmado". Los trabajadores "unen", o vinculan, los "cambios" en la forma mercancía con los de la historia misma, una metalepsis fatal que resulta en la "equivocación" que sustituye el cambio estructural por el intercambio de la mercancía.

"El borde de la luz completa descartada" también proviene de la industria textil, cuyos lenguajes Zukofsky seguramente imbibió osmóticamente de su padre, un planchador en una sastrería. "Bordear" se refiere, por supuesto, a esa tela que hace que los bordes torpes sean suaves y sin costuras, cubriendo los cortes hechos a mano y a máquina. Este acto de trabajo parece menos productivo que

decorativo, "bordeando" u ofreciendo un contorno embellecedor, en lugar de la "luz completa" abandonada de una conciencia expandida. Incluso mientras la escena industrial elimina todas las huellas de valor de uso ("un uso allí evitado"), todavía hace gestos hacia los potenciales que malgasta: "los tiempos han subvertido la abundancia a la que apuntan". Este es un momento dialéctico robusto, un reconocimiento simultáneo y réquiem por las energías de desarrollo de la industrialización.

Zukofsky insiste en la "decodificación" del "interés, la ganancia y el alquiler" como gravados en la extracción sistemática de plusvalía del trabajador. No solo la ocupación paternal inspira la idea de la industria textil en este pasaje; el tejido en sí sugiere una gruesa y enhebrada red de trabajo vivo y muerto, trabajador y máquina. En lugar de tal costura conectiva, las tijeras ("scission") separan el uso del valor de plusvalía. Zukofsky rescribe provocativamente el usual dicho "x me elude" en el que el hablante se encuentra en busca de un pensamiento fugitivo, como si ese pensamiento existiera fuera y antes de la concepción del hablante. De hecho, encontramos "la tierra y el trabajador eluden la visión", marcando una bisección fundamental de la conciencia ("visión") y el cuerpo ("trabajador"); de la práctica intelectual y el trabajo manual. La inversión sintáctica, sin embargo, también sugiere que "la visión" se esfuerza hacia aquellos que podrían tomarla; en este sentido, "la visión" no es el resultado ni de la inspiración ni del genio individual. Más bien, reside e incuba en historias colectivas, esperando su realización en cada nuevo sujeto de cada nueva era de producción. Bajo el sistema de producción de mercancías, "la visión", o una conciencia revolucionaria capaz de "decodificar" la forma de la mercancía, se ha convertido en una abstracción. La agencia que una vez anunció tal conciencia anticapitalista se ha agriado dialécticamente en su nefasto opuesto: un deseo desvinculado incapaz de arraigarse en la persona ("trabajador") o en el lugar ("tierra").

En este terreno de división, entre el trabajo intelectual y el manual, y entre el valor de uso y el valor de cambio, las líneas conclusivas de la estrofa proponen una estrategia de lectura potencialmente redentora. Es decir, sugieren una forma en la que el sujeto laborioso del capital puede "aún" reconocerse como el secreto mismo de la forma de mercancía. La poiesis, la indirección estética del lenguaje figurativo, trabaja el fuelle que restaura el aliento a la conciencia zombificada. A pesar del velo oscurecedor que se ha desplegado sobre las escenas de producción y circulación, las "cosas" no "se desvanecen". Pueden no ser visibles directamente, pero se manifiestan a través de una símil sintácticamente enredada: "como la luz en la que su acción fue ayudada". Aquí, "eso" podría referirse al trabajo "estimulado" o a la "luz" en sí misma. La duplicación representa performativamente el matrimonio conceptual del trabajo y la luz, que supera esa vieja antinomia entre concreción y abstracción. A pesar de lo que decía Pound, la fuerza de trabajo, una abstracción de un proceso material, es por definición invisible a los ojos, aunque sus efectos estructuran claramente nuestros paisajes. De manera similar, la "luz" carece de aprehensibilidad, sin embargo, como Zukofsky insiste a lo largo de las canzones, está compuesta de "cuantos" cuya materialidad es indiscutible. La ambigüedad de este deíctico, "eso", trabaja duro para sugerir un mundo en el que las abstracciones

ambientales se elevan al estatus de lo concreto perceptible. La forma de símil, previamente inculpada por su corroboración con la lógica del intercambio, ha sido absuelta por una poética contra-fetichista que rescata el trabajo "como la luz" de un destino en la fungibilidad y la abstracción.

Para Zukofsky, tal poiesis ayuda en el desarrollo de una alfabetización capaz de descodificar la forma de mercancía. La forma de símil en la última línea sugiere igualmente que la convocación de la conciencia revolucionaria implica necesariamente el reconocimiento crítico del lenguaje como una mediación fundamental y material del mundo observable. Es decir, tanto las "cosas" como el "trabajo" son "como la luz"; no "se desvanecen" como el brillo del tejido. Sin embargo, ni las "cosas" ni el "trabajo" están directamente iluminados. Son visibles sólo después de una profunda respiración comparativa; cualquiera es "como" la luz. Donde las visiones epifánicas son indeseablemente fantásticas e individualizadas, el lenguaje poético ofrece al modernista materialista la oportunidad de concebir la transformación de la conciencia sin recurrir a las revelaciones "desveladoras". Significativamente, la indirección ofrece acceso al "secreto" de la forma de mercancía. Evitando las transubstanciaciones inmediatas de la metáfora por el simbolismo autorreflexivo y prolijo, Zukofsky insiste en que la alfabetización revolucionaria está inexorablemente ligada a la reintegración del sujeto en lo simbólico como participante consciente en su orden discursivo.

El envoi de esta primera mitad de "A"-9- y de la exégesis de este capítulo, sigue postulando el lenguaje figurativo como una forma de expresión privilegiada por aquellos liberados de la "fuerza" de la ilusión:

Somos cosas, digamos, como un quantum de acción

producto definido de energía y tiempo, ahora

en estas palabras que riman cómo la exigencia de la canción

fuerza a la abstracción a apartarse de valores equiparados

hacia el trabajo que hemos aproximado.

Las mercancías terminan su "canción" y revelan sus orígenes en el punto de producción con otra comparación, postergada esta vez por el apóstrofe "decir". Incluso el vehículo del tenor, "quantum de acción", es figurativo en sí mismo, en la medida en que une la luz y el trabajo al metaforizar y cuantificar las "acciones" de los trabajadores en las unidades de la física einsteiniana. El asociado dialéctico de este testimonio de cierre mediado figurativamente surge algo sorprendentemente como una inmediatez expresada imperativamente por el anafórico "ahora". La "canción" cobra una tarifa, exigiendo que la "abstracción" del valor en el intercambio ("valores equilibrados") "se convierta" "en trabajo". Significativamente, la abstracción no se elimina de la escena, sino que se realinea para sentarse al lado no del intercambio, sino del trabajo en sí mismo, convirtiéndose, por así decirlo, en una abstracción rescatada de la mala fe. Este es precisamente el tipo de buena abstracción, restaurada al proceso de trabajo,

del cual Zukofsky no pudo persuadir a Pound. Y aquí es precisamente donde el objetivismo, como corriente dentro del vanguardismo revolucionario internacional, escribe hacia el más allá de la antigua metafísica que separaría lo abstracto de lo concreto, el intelecto de la mano.

Conclusión: ¿Qué es objetivo acerca del objetivismo?

Volviendo al primer grupo de frases que abren "Program: 'Objectivists' 1931" en el capítulo 1, a la luz de nuestra discusión sobre el tratamiento del objetivismo de la mercancía y sus formas: "Un objetivo: (Óptica) - La lente que enfoca los rayos de un objeto. (Uso militar) - Lo que se apunta. (Uso extendido a la poesía) - Deseo de lo que es objetivamente perfecto, inextricablemente la dirección de los particulares históricos y contemporáneos." La descripción de Zukofsky del camino recorrido desde el mundo hasta su percepción - que casualmente aparece en la propia definición del objetivismo - está bajo la impresión textual del conocido análisis de Marx de la "fetichización" que acompaña a la era de producción de mercancías. Este análisis comienza con una explicación de la relación entre el trabajo y la forma de apariencia de la mercancía:

La naturaleza misteriosa de la forma mercancía consiste, por lo tanto, simplemente en el hecho de que la mercancía refleja las características sociales del propio trabajo de los hombres como características objetivas del producto del trabajo en sí mismas, como propiedades socio-naturales de estas cosas. Por lo tanto, también refleja la relación social entre objetos, una relación que existe fuera y aparte de los productores. A través de esta sustitución, los productos del trabajo se convierten en mercancías, cosas sensuales que al mismo tiempo son supra-sensuales o sociales.

Y llama nuestra atención especial con la siguiente comparación:

De la misma manera, la impresión causada por una cosa en el nervio óptico no se percibe como una excitación subjetiva de ese nervio, sino como la forma objetiva de una cosa fuera del ojo. En el acto de ver, por supuesto, la luz se transmite realmente de una cosa, el objeto externo, a otra cosa, el ojo. Es una relación física entre cosas físicas. En contraposición a esto, la forma mercancía y la relación de valor de los productos del trabajo dentro de la cual aparece, no tienen absolutamente ninguna conexión con la naturaleza física de la mercancía y las relaciones materiales que surgen de ella. No es más que la relación social definida entre los propios hombres la que aquí asume, para ellos, la forma fantástica de una relación entre cosas... Llamo a esto el fetichismo que se adhiere a los productos del trabajo tan pronto como se producen como mercancías, y por lo tanto es inseparable de la producción de mercancías.

Quiero argumentar aquí que la concepción de Zukofsky sobre lo "objetivo" se deriva de este pasaje, donde Marx explica cómo la forma de la mercancía no es simplemente una ilusión ni la deformación de una falsa conciencia por encima de la cual el analista iluminado puede y debe elevarse. La analogía entre el proceso de percepción y el fetichismo de la mercancía es compleja, con ambos en posesión de propiedades compartidas y únicas. Tanto la percepción como el

fetichismo surgen de condiciones que realmente existen: "la luz [es] realmente transmitida" y "la relación social definida entre los hombres". También ambos involucran a sujetos que experimentan el proceso no como un proceso en sí, sino como "la forma objetiva de una cosa fuera del ojo". ¿Y en qué difieren los primeros? La percepción es una "relación física entre cosas físicas", mientras que el fetichismo es la apariencia de una relación metafísica entre cosas físicas, cuando "relaciones sociales definidas" asumen formas fantásticas. Para Marx, el fetichismo de la mercancía es el resultado de procesos "objetivos", así como para Zukofsky, la dirección misma de la historia también es "objetiva". El "Programa" de Zukofsky se basa en la reformulación de Marx de la "objetividad" para describir una estética y una epistemología que ratifica incluso las ilusiones como surgidas de condiciones "objetivas". En ninguna parte acecha lo "subjetivo" como remedio humanista para un mundo de datos externos hostiles. En cambio, lo "objetivo" es ese telos en el futuro ("a lo que se apunta") donde lo "subjetivo" ya no codifica la alienación de un mundo circundante, y el objetivismo, en esta fantasía modernista, es el lenguaje que habla.

4 Niedecker

La voz interior comercializada

"Seis meses por delante de un movimiento y 20 años por detrás": Niedecker sobre el desarrollo desigual

Justo antes del descubrimiento de Jenny Penberthy en 1996 del poema "Next Year Or I Fly My Rounds Tempestuous" de Lorine Niedecker en el archivo de Zukofsky, Burton Hatlen, entonces director de la National Poetry Foundation, encontró su versión expandida del poema Progression de 1933 enterrado en los papeles de Pound en la Biblioteca Beinecke. Si los relatos críticos del período surrealista de Niedecker lo leen como solo una breve parada en una trayectoria de desarrollo poético moldeado por su correspondencia con poetas masculinos como Zukofsky y Cid Corman, esto se debe en parte a que el archivo de la obra surrealista de Niedecker ha estado disperso y oculto entre los papeles de sus contemporáneos masculinos. De hecho, el período surrealista de Niedecker ha parecido más delgado a los lectores que su período "folklórico" porque el trabajo de recuperación de ubicar sus contenidos solo se ha hecho disponible en la reciente edición de la obra de la poeta de Penberthy. Y, debido a que la correspondencia de Niedecker con Zukofsky y Corman aparece sin las cartas acompañantes de sus corresponsales masculinos (el patrimonio de Zukofsky se ha negado a los derechos de publicación), el archivo impreso incompleto solo contribuye al mito de Niedecker como solicitante del consejo de Zukofsky; el registro epistolar parece unidireccional.

El delicado estado archivístico de la obra surrealista de Niedecker ha tenido en efecto un profundo efecto en su recepción crítica. Su enterramiento ha reforzado la visión del período surrealista de Niedecker como un registro privado y personal que no pasó la prueba con los modernistas masculinos muy admirados. El nuevo acceso a estas obras habla en contra de esto. Ambicioso y agresivamente experimental, el trabajo surrealista de Niedecker revela resonancias formales y sustantivas con obras de las surrealistas francesas femeninas, como "Beware of Household Objects" de Claude Cahun (née Lucy Schwob) y "Frenzy, Sweet Little Child, You Sleep" de Marcelle Ferry, co-Bretonista. A pesar de la muy probable falta de familiaridad de Niedecker con las practicantes feministas internacionales que trabajaban en el campo surrealista, su trabajo comparte las preocupaciones de esta comunidad artística y literaria más amplia con la forma experimental, el género como construcción lúdica y las antinomias de la vida social capitalista. Al colocar el trabajo de Niedecker junto a autores con los que no tuvo contacto pero que comparten su enfoque ideológico y estético, sugiero una revisión de las alineaciones modernistas que se preocupa menos por la psicobiografía y los intercambios epistolares que por los patrones ideológicos y estéticos globales.

Este capítulo considera el trabajo temprano de Niedecker en su obra, incluyendo los libros Progression, Next Year or I Fly My Rounds Tempestuous, y los trípticos de Canvass y Beyond What. La atención a estas obras tempranas revela una gruesa tela de variación formal y contenido histórico. La poesía de 1933 a 1936, veremos, profundiza nuestra cuenta crítica de las formas experimentales tanto de Niedecker como del Objetivismo. Estos poemas trabajan en múltiples tendencias, entrelazando las hebras del Objetivismo y el Surrealismo, y al hacerlo, ofrecen formas materialistas y feministas hibridizadas y florecientes.

El comentario de la poeta sobre su propia obra revela la centralidad de sus experimentos con formas surrealistas en el desarrollo de una metodología estética general. Niedecker escribe sobre las curiosas coordenadas históricas de la composición de Progression en una carta de 1933 a Harriet Monroe, entonces editora de la revista Poetry: "Progression... fue escrita seis meses antes de que el Sr. Zukofsky me refiriera a los surrealistas para la correlación". Niedecker cierra la carta con una meditación sobre su propia ubicación dentro de la línea de tiempo histórica de esta vanguardia: "La dirección de Progression puede no ser surrealista, y puede que no importe, solo que es un poco desconcertante encontrarse seis meses por delante de un movimiento y veinte años detrás de él". Dentro del contexto de su propio desarrollo como poeta, el descubrimiento autorreflexivo de Niedecker, de encontrarse "seis meses por delante" de un movimiento antes de su propia familiaridad con él, revela su vista del carácter prolepético, de hecho vanguardista, de su propia obra.

Además, parece que Niedecker está confesando que su obra, con respecto al Surrealismo como movimiento internacional reconocido críticamente, pertenecería a una segunda generación. Más importante aún, sin embargo, la auto-representación de Niedecker -como vanguardista irónicamente atrasada y sin saberlo de una práctica experimental normalmente asociada con una cohorte internacional de artistas metropolitanos- trastorna la recepción sexuada de ella como miniaturista y regionalista. Al tomar el manto de la autoinvención modernista, Niedecker rechaza el matrimonio ideológico del populismo folklórico con el campo regional. En este sentido, Niedecker despliega conscientemente el término Surrealismo hacia fines políticos y muy específicos, y al hacerlo dará cuerpo a una poética surrealista que es distinta en su articulación y objetivos.

La ubicación de Niedecker por delante de su propia tardanza sitúa una poética de la vanguardia que juega y se basa en las relaciones asimétricas entre el campo y la ciudad bajo el capitalismo. Aquí, las prácticas estéticas que emergen de lo rural, un lugar popularmente concebido como "atrasado" en el tiempo, son inquietantemente... adelantadas. La comprensión de Niedecker de su propia tardanza anticipatoria mapea las temporalidades de las estéticas modernistas sobre el paisaje de los desarrollos desiguales y combinados del capital: el campo "folklórico" es reemplazado por una mezcla mucho más específica de formaciones simultáneamente modernas y residuales. Contrariamente a la fantasía de que el capital revoluciona los medios de producción de manera inevitable, uniforme y extática, el capital, como sistema, prospera en una geografía moteada de diversos niveles de industrialización dentro y entre los

estados-nación. El capital reproduce lo rural, no como su "atrasado" otro, sino como su material interminablemente disponible para la explotación. El comentario de Niedecker sobre su propia tardanza se apodera de esta relación material entre el campo y la ciudad y la explota para elaborar un mito de genio modernista autóctono. En contraposición a la asociación usual de las estéticas experimentales con la metrópoli, Niedecker reubica el avant-gardismo en el lugar de una fantasía rural sui generis.

Niedecker mediatiza sus afirmaciones de originalidad a través de la dinámica que existe entre las autopercepciones de lo rural y el gran hecho del centro capitalista de la ciudad, y revela su sentido de su propia posición contradictoria dentro de los movimientos modernistas emergentes. Curiosamente, ella se refiere a la "dirección" de la Progresión en lugar de sus contenidos o cualidades formales como indicador de su lugar dentro de los movimientos poéticos del modernismo. Niedecker ve su trabajo como parte de múltiples tendencias, su lugar entre las trayectorias históricas de los movimientos modernistas individuales es fluido. Su trabajo desafía los sistemas clasificatorios que confunden la camarilla con el movimiento, o un momento histórico compartido con un proyecto estético compartido. Desde la perspectiva de Niedecker, la vanguardia es una tendencia continua o "dirección", ubicada agresivamente tanto en el tiempo como en los espacios del desarrollo capitalista; sus formas y experimentos pueden y deben ser retomados y transformados por artistas de diversos momentos históricos.

Niedecker reflexiona sobre la relación entre el retraso histórico-estético y la promesa poética de la interioridad objetivada. En una carta de 1953 a Zukofsky, Niedecker escribe que su propia mente es como una estrella que llegó a serlo sin gran esfuerzo propio, parte de la materia del mundo, y cuya luz aún no ha caído sobre ella. Sin embargo, siente algo y eso no se lo pueden quitar. Para Niedecker, la vida interior es parte de la materia del mundo, pero el yo está separado de sí mismo por una autoconciencia que no encuentra fácilmente su agencia y no reconoce su propio gran esfuerzo. De estas no identidades, Niedecker cultiva un "sumpn" remanente, que se convierte en la base para la exploración de las posibilidades históricas e individuales.

El "Programa: 'Objetivistas'" y "Sinceridad y Objetividad" de Zukofsky, en el que se convoca a una poética materialista que explora nuestra relación con "particularidades históricas y contemporáneas", fue una influencia importante en Niedecker. Su surrealismo toma como punto de partida la afirmación de Zukofsky de que el lenguaje en sí mismo es una de las particularidades materiales que documenta. La objetividad encuentra al poeta dando forma a un objeto artístico a partir de materiales históricos con el potencial de reorganizar y revitalizar el contenido de la conciencia misma. La escritura objetivada busca materializar en el lenguaje y hacer que el lector sea consciente de las relaciones de producción ocultas bajo el capitalismo. Las "objetos" de estas relaciones, según Zukofsky, no solo "afectan la mente", sino que también estructuran la vida mental en general. Las estrategias surrealistas de Niedecker para desfamiliarizar formas hipotácticas reificadas comparten con el proyecto objetivista una conciencia de

que los materiales utilizados por el poeta en el proceso de objetivación están contorneados por las fuerzas históricas y las relaciones de producción.

Si el objetivismo de Zukofsky, incluso al imaginar las coordenadas de una conciencia revolucionaria en formación, deja sin analizar las cualidades particulares de la vida interior, el surrealismo de Niedecker aplica los principios objetivistas a una conciencia desigualmente interpelada. La interpenetración de estas dos vanguardias en la obra de Niedecker permite que cada una complemente a la otra. Por ejemplo, los movimientos experimentales del tríptico Canvass desde el "subconsciente" hasta la "conciencia plena" remedian la falta de atención objetivista a la internalización psíquica de las expectativas ideológicas y gramaticales del sujeto. Al mismo tiempo, sin embargo, la obra de Niedecker sugiere que el proyecto surrealista de destruir el brazo regulatorio del superyó también debe ir acompañado del trabajo político del objetivismo de demostrar cómo se construyen tales regulaciones.

Para explorar las formas en que las topografías desiguales del desarrollo histórico y de la vida interior se fusionan para estructurar las preocupaciones y formas de la obra surrealista de Niedecker, nos volvemos al texto de Progression. El poema de ocho partes comienza con una constelación de detalles estadounidenses destinados a resaltar la naturaleza contradictoria del "progreso", aceitado como está por energías ideológicas al servicio de las cosas tal como son. Las particularidades de Progression muestran cómo las disonancias ideológicas e históricas agitan debajo del suave barniz del registro histórico.

Aquí está la buena salud, amigos,

y un jarabe tranquilizante para el insomnio.

Lincoln dijo que pensaba mucho

de forma abstracta

sobre un arado a vapor;

seguro y trascendental, Emerson afirmó

que el dinero es una fuerza espiritual;

el jefe de la mafia declaró que nunca creyó realmente

en el asesinato sin sentido;

Shelley, Shelley, en una nueva aventura romántica

escribió inconsolable a Harriet,

"¿Estás por encima del mundo?

¿Y hasta qué punto?"

Y es el Almanaque el que se alegra

cuando el chico preso le preguntó al pastor

"¿Quién es Americus Vespucius?"

y un artista trabajó en el tono medio

que llevaba la luz

dentro de la sombra.

Pero eso fue antes de que la biblioteca se incendiara.

El pasaje está lleno de detalles ricos de la larga vida política y social estadounidense del siglo XX. El compañero de trabajo de Niedecker en WPA, Edwin Honig, comentó sobre la investigación de la poeta en la historia estadounidense durante su trabajo como escritora para la guía WPA de Wisconsin: "A menudo hacíamos investigación juntos en la División de Registros Históricos de la Biblioteca Universitaria ... Compartíamos historias seleccionadas de los periódicos sobre las payasadas de Andrew Jackson, las guerras mexicana y civil ... Aunque Lorine era marxista, sus mayores simpatías eran para los seres humanos, su hablar y expresiones, y no tanto para el argumento ideológico". Y así, Niedecker comienza aquí con una cita de Lincoln, cuyo "hablar y expresiones" hicieron su marca distintiva en el paisaje político estadounidense. "He pensado bastante, de manera abstracta, sobre una arada de vapor", escribe Lincoln en su discurso de 1859 ante la Sociedad Agrícola del Estado de Wisconsin, antes de explicar los posibles impedimentos mecánicos para el funcionamiento exitoso de una arada de vapor y alentar una mayor investigación sobre cómo superar estos problemas técnicos. Lincoln sigue esta meditación con una discusión de las diversas interpretaciones políticas del concepto de trabajo "libre", incluido el argumento marxista de que la esclavitud salarial subyace en la ideología de la libertad. El discurso de Lincoln marca un sentido temprano de los cambios provocados por la revolución industrial estadounidense y descritos por Marx y Engels once años antes en El Manifiesto Comunista. Su a menudo citada descripción de la transformación histórica rápida y continua, "todo lo sólido se desvanece en el aire", señala las formas en que la exuberancia del desarrollo etérea los accesorios aparentemente permanentes. Si los paisajes del presente pueden transformarse en solo otro momento en una historia etérea, encontramos, de igual manera, que las ideas abstractas se convierten en las realidades materiales de las "aradas de vapor" a un ritmo acelerado.

Niedecker convoca a Emerson como un pensador temprano de este juego entre concreción y abstracción. Si bien puede que no haya escrito la frase "el dinero es una fuerza espiritual", elogió su belleza y poder, escribiendo que "el dinero, que representa la prosa de la vida, y que apenas se habla en los salones sin una disculpa, es, en sus efectos y leyes, tan hermoso como las rosas". (Emerson es rápidamente paratactado para una comparación ética negativa con un mafioso preferible que "declara" su incredulidad no en Dios sino en "asesinato caprichoso"). Al proceder a citar las deflaciones mordaces que Shelley dirigió a

su entonces amante separada, Harriet, Niedecker pone de relieve la alineación ideológica de la masculinidad con la capacidad de abstracción y la feminidad con el "mundo" de los particulares básicos. Los primeros disparos de Progression llevan el mensaje de que la historia y sus relaciones de poder y dominación reestructuran continuamente la relación entre el pensamiento y el mundo, y entre género y materialidad. Niedecker regresa, después de Lincoln, al estatus contradictorio de los estadounidenses "libres" en su referencia a Benjamin Franklin, el "Hacedor de almanaques" y destacado convocador de discursos sobre ciudadanía, libertad y empresa. El cuarto abolicionista en su serie de personajes particulares (después de Lincoln, Emerson y Shelley), Franklin se regocija en una escena paródica de un "chico-prisionero" que le pregunta a un "pastor" la etimología del nombre de su nación captora. Esta última imagen trabaja para historizar la violencia que respalda los mitos fundacionales del estado estadounidense y para implicar a sus fundadores, como Franklin, en la celebración y perpetuación de esos mitos. Cerrando con una imagen pictórica de un artista "llevando la luz a la sombra", Niedecker explora el trabajo del claroscuro. El pintor explota sus materiales en interés de la iluminación y la ilusión, y debajo de cada trazo, Niedecker encuentra el trabajo del artista. La imagen del artista que trabaja entre dos momentos, haciendo visible la transición invisible de la luz a la oscuridad, contrasta sorprendentemente con las figuras masculinas de la filosofía, la poesía y la artesanía estatal cuyo enhebrado dentro de las narrativas de la historia estadounidense a menudo es perfecto, sin rastros de contradicción, tensión o trabajo de mentiras.

Los materiales de los que Niedecker extrae esta encuesta histórica de ideología, ilusión y transformación material podrían haberse encontrado en la primera biblioteca pública de préstamo de Franklin. Como su colega Honig señala, Niedecker misma dependía en gran medida de su biblioteca local; sus colecciones mediaban su acceso al registro histórico del arte, la cultura y la política. La última línea de Niedecker señala que este archivo tenue, a pesar de su apariencia de solidez y estado, es tan vulnerable como cualquier otra estructura material. Con su acceso a la historia mediado casi enteramente por la palabra impresa, Niedecker considera el lenguaje, y su archivo, entre los detalles que representa.

Las siguientes siete secciones de Progression persiguen esta adaptación de los principios objetivistas a la naturaleza surrealista de los horizontes perceptuales delineados por el capital y su moteado desigual de los interiores nacionales y personales. Ella describe...

Yo había explicado el poema de esta manera: La primera sección se refiere al conocimiento simple y la preocupación por lo externo; la segunda sección marca el giro hacia un mundo más interno; la tercera sección presenta la voluntad hacia el desorden, acercándose al sueño... el individuo hablando consigo mismo, la circunstancia suprema.

Había esbozado mi teoría de esta manera: para que la poesía tenga la mayor razón de existir, debe ser ilógica. Una idea, una reflexión que constantemente

vaga en la mente, se encuentra con un objeto o situación externa por asociación ilógica. La memoria, si está compuesta de objetos, retiene aquellos objetos que eran en el momento de la primera percepción y siguen siendo los más marcadamente irreconocibles. En mi propia experiencia, las frases han aparecido completamente formadas en los primeros momentos de despertar del sueño. Es un sistema de sustitución de pensamiento, siendo lo más remoto lo más significativo o irracional; mil variaciones de la tensión básica; un intento de no tener imágenes duras y claras, sino de absorberlas. La inteligibilidad o el reconocimiento del lector de la sinceridad de la fuerza radica en un sentido de color básico, sonido y ritmo.

Aquí, Niedecker dirige la atención objetivista a los detalles, así como su rechazo al mito y la trascendencia, hacia adentro, para examinar las contingencias materiales de la formación del sujeto en sí mismo. Para Niedecker, el sujeto individual posee algo así como una intencionalidad original, una "idea", similar a un impulso, con un singular apetito por "absorber" un vasto mundo de detalles. La poética "ilógica" ofrece una estética receptiva a la autoconciencia poseída por un sujeto que no se permite una fantasía de control sobre su mundo y sus "situaciones" u "objetos". La memoria, se aventura, siempre retiene los primeros encuentros de un sujeto con los materiales del mundo, a pesar de su filo cada vez más grueso de "sustitutos del pensamiento". Por esta razón, la memoria misma puede ser convocada para hacer el trabajo de desfamiliarizar historias largamente sedimentadas y reprimidas. El sujeto, como el mundo exterior de datos que percibe, está compuesto de procesos y vocabularios específicos de su historia y emplazamiento social. Los "sustitutos del pensamiento", o los ritmos alternantes de desplazamiento y condensación como podría decir Freud, marcan las actuaciones psíquicas de cada nueva capa remedida de contacto con el mundo. La tarea del poeta es explorar la "progresión" de estos "sustitutos del pensamiento": espacializar y temporalizar la interioridad misma.

Por supuesto, Zukofsky también investiga las mediaciones que intervienen entre el sujeto y su mundo "objetivo". Su respuesta a la imposibilidad estructural del tratamiento inmediato del objeto involucra, por un lado, una concepción del genio poético capaz de superar la resistencia de la reificación (ciertamente la sinceridad nunca está demasiado lejos de la virtuosidad), y por otro, un materialismo sobrio que busca explorar las mediaciones que hacen posible tal agencia. En contraste, Niedecker persigue su "estrella" e inicia una dialéctica algo más cautelosa de la agencia, comenzando con un sujeto "ilógico" cuya relación con el mundo material "sorprendentemente irreconocible" siempre es, inicialmente, de sorpresa y alienación. Este trabajo poético "ilógico" traza la introyección del sujeto de "imágenes claras y duras". El objetivo, por así decirlo, es producir un sujeto capaz de "hablar consigo mismo, la circunstancia suprema". Este estado de autoconciencia es el producto de la interacción en lugar de la introspección pura; Niedecker inocula contra el solipsismo con un examen dialógico de la interioridad como el mapa verso de las situaciones y particularidades. Niedecker materializa este estado de autoconciencia a través de la "sinceridad" zukofskiana. Zukofsky explica que "en la sinceridad, las formas aparecen como concomitantes de las combinaciones de palabras, precursoras

(si hay continuación) de sonidos o estructuras completas, melodía o forma. Se produce una escritura que es el detalle, no el espejismo, de ver, de pensar con las cosas tal como existen, y de dirigirlas a lo largo de una línea de melodía". Zukofsky describe aquí los materiales del lenguaje en tropos tanto visuales como musicales, y Niedecker comparte este enfoque descriptivo cuando escribe que "el reconocimiento de la sinceridad y la fuerza por parte del lector reside en una sensación de color básico, sonido, ritmo". Curiosamente, Niedecker desplaza nuestra atención del proceso de escritura al de lectura, describiendo la base para el "reconocimiento de la sinceridad" en sí misma como el cultivo de la conciencia somática, en lugar de la agudeza intelectual.

El primer verso de "Progression" explora los perfiles ideológicos contradictorios de los actores históricos masculinos tanto jerárquicos como jerárquicos, un ejercicio que la poeta describe modestamente en la sección anterior como "conocimiento simple y preocupación por lo externo". Como escribe en su carta a Monroe, Niedecker ahora se vuelve hacia adentro. Ella traza su dialectica de reflexión en los próximos siete versos, cuyas formas desafían cualquier distinción clara entre la parataxis de Zukofsky y los encabalgamientos surrealistas. Lo que sigue es una especie de juego del cadáver exquisito, jugado de manera imposible con uno mismo. La sección 2 describe el estado agitado del sonámbulo que encuentra el mundo en un medio sueño y descubre que soñar no es una liberación de las estructuras mundanas, sino una imagen negativa de ellas.

Como un sonámbulo al otro

nuestro sueño podría ser más perfecto.

Suponer que los cuadrados planificados de madera con patas son mesas,

o adormideras observadas y meditadas finalmente saliendo de la cáscara de la yema

es admitir que tales supersticiones solo esperan

para atacarnos directamente.

Aquí los sonámbulos se encuentran con objetos cuya construcción y crecimiento son resultado del trabajo humano. Este trabajo, subyacente tanto en los "cuadrados planeados" de la mesa como en la flor cultivada, desaparece detrás de una "conjetura" que congela el trabajo en objetos, y confunde la germinación de la flor cultivada con el nacimiento espontáneo "natural". Nuestra percepción, con sus consiguientes "supersticiones", no nos pone en el camino correcto: más bien, nos "asedia completamente" al refractar nebulosamente nuestra relación con la historia y el estatus ontológico de las cosas en nuestro teatro de visión. El comentario de los sonámbulos de que "nuestro sueño podría ser más perfecto" nos lleva de vuelta a preguntas de política de estado. El Discurso de Gettysburg de Lincoln, que citó el Preámbulo de la Constitución en su llamado a una "unión más perfecta", parece moldear el inconsciente de nuestros sonámbulos. Cómico, el remedio para un sueño perturbado, presumiblemente el receso exitoso en la

inconsciencia, encuentra su origen en los discursos fundacionales para el estado-nación.

Niedecker demostrará que las percepciones de la vida consciente están igualmente moldeadas por demandas ideológicas. Más tarde, en la sección 4 de Progression, ella escribe:

Las últimas líneas siendo sentimentales,

la reacción se encuentra en el frío inicial. La escena contemporánea es,

dijo la niebla verde cerca del bosque de carbón, falsa

en cada detalle, pero no menos admirable por ello,

¿y no es gracioso designar en absoluto?

Antes del primer medio de "A"-9 de Zukofsky, donde las mercancías hablan en forma de canzone sobre la naturaleza irreal de su apariencia, Niedecker da voz a los objetos que pueblan su entorno rural, permitiendo que "la niebla verde junto al bosque de carbón" atestigüe la naturaleza "falsa" de la "escena contemporánea". La niebla ofrece una evaluación inquebrantable del paisaje, mientras que el Surrealismo de Niedecker encuentra una especie de placer lúdico en la pátina "admirable" y "humorística" de los "particulares" "designados". De hecho, la deixis descriptiva, o "designación" de estos particulares es menos una ocasión de neutralidad mimética que una oportunidad de jugar o "diseñar". El poema es a la vez decididamente doctrinario, proclamando el paisaje del presente "falso", y deliciosamente abierto a la naturaleza seductora y "admirable" incluso de "particulares" inauténticos.

La diferencia entre las posiciones de Niedecker y Zukofsky en este período radica en sus respectivas distinciones entre particular y mercancía. En este período temprano, la sospecha de Niedecker hacia cualquier y todos los particulares es más profunda que la de Zukofsky; para ella, cualquier cosa que no esté mirando con desconfianza la totalidad histórica de la "escena contemporánea" comparte con la mercancía una mistificación ritualizada. Tal vigilancia solo se agudiza cuando dirige su ojo crítico hacia ese otro interior: el hogar. La sección IV se desarrolla en el espacio de la desarticulada domesticidad:

En casa, hay ventiscas o una luna curva de plátano

en un batiente, copos de jabón en el día de lavado y

picaportes mojados; nidos de avispas en pipas de tabaco.

Aquí Niedecker observa las cambiantes condiciones climáticas a través de su ventana, mientras que en el interior, el ambiente doméstico tiene su propio ritmo diferente y privado. La "luna curva de plátano" no es solo fálica, sino que es

completamente escatológica en su alusión a la forma de la luna tradicional tallada ("curva") en las puertas del baño. La tormenta de nieve ya no potencia como un sublime incomprensible cuando se vuelve fungible con ("o") el kitsch pintoresco en la puerta del baño. Las manos mojadas cubren los pomos de las puertas con una firma femenina y laboriosa, mientras que los detalles masculinistas de las pipas de tabaco se obstruyen por una invasión agresiva y picante de "nidos de avispas". La naturaleza y lo doméstico son a la vez antagonistas imposibles y interdependientes banalmente, y Niedecker explora cómo el género se entrelaza con nuestra experiencia de los espacios de estas oposiciones y síntesis, como lo hizo en la lucha entre la abstracción y la materialidad en la primera sección.

El resto de la sección IV persigue con fuerza esta complicada relación entre género, trabajo y concreción. Primero invocando a Voltaire a través de una traducción de su famoso grito contra la religión, "écrasez l'infâme" ("aplasta la infamia"), Niedecker describe el "jardín cultivado" de Candide de Voltaire como una colección de elementos perceptuales y procesos oníricos. El proto-materialista Voltaire ofreció el trabajo humano como alternativa al misticismo; para complementarlo, Niedecker ofrece el Surrealismo como alternativa a la "lógica de la cúpula blanca":

Yo amaba ese jardín.

Exigencial, o violeta, lo he olvidado, pero las delphinium

con sospecha de turquesa, fórmulas detenidas

al principio de su forma intervalar por engaño del ojo

o del alma o del sol, y desde entonces, ¿por quién?

... tú balanceando tu capa demasiado hacia la izquierda, el efecto

es azul, no azul claro; tú triunfante con el polonaise de coliflor;

tú lleno de principios; y tú llorando

“crush infamy” cuando deberías estar estrechando la mano

del Cardenal. Pero la interrupción más pública, la charla

de los campos, viene de círculos donde se discute la cuestión agrícola,

—una lógica de cúpula blanca que ninguna casa estrábica de la cuneta,

con vigas de búho por la noche, reconocería; ninguna charla allí, ninguna,

sobre por qué no hay nada como una buena vaca caliente

cuando el viento sopla del oeste.

La memoria y la materialidad convergen en este exuberante jardín. Los datos que estructuran esta memoria se vuelven extraños, o "llamativamente irreconocibles", ya que Niedecker explora las "formas de intervalo" que

constituyen la temporalidad de la "absorción" perceptual. Conjuncciones correlativas fragmentadas como "o", "pero" y "no" ponen en práctica el proceso psíquico de las "sustituciones de pensamiento" que Niedecker describe a Monroe en su relato de la vida fenomenológica, y reproducen las vacilaciones ("deterred at the start") y las indecisiones ("with suspect"; "trick of eye") que preceden a las imágenes sólidas y acumuladas. Su poesía habita en la prehistoria del sujeto unificado, alejándonos de un mundo con el que solo parecemos estar integrados. Niedecker, como Voltaire, quiere "écrasez l'infâme" de las apariencias mistificadas, cuya astucia sugiere que, en contraste con este hortativo materialista, "debería estar estrechando la mano del Cardenal", y lo hace explorando los fundamentos hegemónicos que obligan a la formación del sujeto. Con este fin, se vuelve de nuevo a los discursos de la gubernamentalidad estadounidense. La legislatura debate "la cuestión agrícola" en la "cúpula blanca de la lógica" del Capitolio, y al hacerlo, revela las imbricaciones del poder de la autoridad y las narrativas de la doctrina de iure.

Esta cúpula contrasta con su alternativa preferible: una "casa estrábica en la cuneta". Niedecker tiene como objetivo mostrar cómo el empirismo abstracto de aquellos que participan en la discusión de la "cuestión agrícola" contrasta con la apreciación directa de una "buena vaca caliente". "Estrábico" y "en la cuneta" hacen eco de Zukofsky en "Un objetivo". Zukofsky, describiendo cómo la indirectividad del "objetivo" objetivista es intencional, en lugar de un defecto en el enfoque, comenta: "El estrabismo puede ser un tema de interés entre dos estrábicos; los que ven derecho miran hacia otro lado". Donde Zukofsky valora la paralaje del estrabismo como poco clara y sin rumbo, Niedecker encuentra la "casa estrábica en la cuneta" refrescantemente desordenada, con búhos en sus vigas y uno con la noche. En este contra-domo periférico e ilimitado, los giros figurativos y las comparaciones son complementos innecesarios ("no hay nada como") al placer de la naturaleza y al modesto excedente de una "buena vaca caliente".

Antes de que las líneas finales puedan aprobar este tipo de simplicidad campesina, el surrealista debe adentrarse hacia el interior para preparar el camino para una reconciliación con la ética periférica. En su "giro hacia un mundo más lejano", las "imágenes duras y claras" dan paso a los neologismos y parodias de formas latinas ("exigenciales"; "formulosos"). Para Niedecker, el giro hacia el interior es una extensión y complejidad de la materialidad objetivista, en lugar de un retiro de ella. Sin embargo, su riqueza supera los vocabularios disponibles y la voluntad de la mimesis es superada por las formas lingüísticas de aventura y aproximación. Un descenso necesariamente ayudado por la intencionalidad sin propósito de la poeta, Niedecker llega a una autoconciencia que evita las antinomias de un materialismo preocupado solo por los hechos empíricos o la concreción inmediata. Si la encontramos sosteniendo la línea de solidaridad con las costumbres periféricas al final del pasaje, no debería sorprender; la mayoría de los compromisos y solidaridades son precedidos por negociaciones pacíficas, si bien obtenidas con dificultad, con un interior salvaje.

En la sección VII de su Progresión, el matrimonio de la reflexión contemplativa y la posibilidad agencial de Niedecker da sus frutos, acompañado por una sospecha aún más radical de la legibilidad interior. El mundo del "sonido y el ritmo" estructura este "acercamiento al sueño":

Debo haber sido lavado en escuchabilidad a través del paisaje

para fusionarme con aves zancudas inaudibles pero palpitantes, y vi

y martillé una colina lejos; sonidos, entonces quésonido, luego

por la campana de la iglesia o la volubilidad del tren, ¿qué, así hasta

la única constricción: ¿quién soy yo y por qué no? Ese

fue mi comienzo en la vida, y hasta el día de hoy toco las cosas

con miedo a que se rompan.

En una interpenetración extática, la vista y el sonido se vuelven porosos entre sí. La hablante "se fusiona" con "avesfrías, nunca escuchadas pero bombeando", e incluso el sonido atronador de las garzas solo se infiere por los movimientos en el registro visual. Más tarde, ocurre lo contrario; el tañido de la campana de la iglesia anuncia la presencia del martillo y la iglesia no vista. Los sentidos suturan un paisaje de desarrollo desigual, donde la naturaleza colinda con la industria ("vi y martillé una colina") y las iglesias necesitan el lenguaje de los trenes para ser escuchadas ("tañido de campana de iglesia o la verbosidad de la locomotora"). Nuestra hablante es un oído "a través del paisaje" y es a través de su propia posición en la mira de los desarrollos que ella esboza dibujos de un límite ("una constricción") que la define ("¿qué soy yo?") en medio de su entorno. "¿Qué soy yo y por qué no?" carece de la puntuación de una pregunta, porque es menos una interrogativa que una proposición que encuentra a la poeta disfrutando de las promesas de un "yo" recién materializado y espacializado. Al igual que "avesfrías", el "yo" es un "qué" que está incluido, y no por encima, del mundo de las particularidades. La conciencia de este hecho se abre a una palabra más allá de las negaciones, donde "por qué no" describe un estado de persistencia, en lugar de una provocación. Un sujeto que forma parte del mundo también puede actuar sobre él; esta realización trae consigo aprehensión junto con posibilidad. Menos sólidas que el sonido, las cosas "quebradizas" atestiguan el miedo y la alteridad ocasionados por las experiencias de la infancia aún no habituadas ("ese fue mi comienzo en la vida" o el "tiempo de la primera percepción") con las que uno se mezcla en el viaje interior. En su forma adulta, este "miedo" energiza dialécticamente una audacia: las "cosas" son tan cambiantes como el paisaje, y el caparazón de las mercancías no es rival para el "toque" de un sujeto consciente de sus coordenadas históricas y geográficas.

La estrofa final de "Progression" explora el lenguaje generado por lo que Niedecker llama en su carta a Monroe "la voluntad del desorden". Neologismos, frases incompletas, palabras truncadas, puntuación no integrada y otras formas "ininteligibles" resaltan la agencia de un sujeto "sincero" y reflexivo:

Cierra la puerta y ven rápidamente al resquicio.

Gesticula en la lluviática o en el novembrino solconsciente... como si hubiera efes

y no agujeros, carguero de gansos sin alas.

Conozco un mal para el encierro, un detrimento para las ataduras.

Ellos saltan prácticos en un doblez gris, charlatán y torpe-

una presión atmosnórica para nosotros los densos.

Apúrate, diosbunde, tenemos un esfuerzo por marchitarnos.

Algún día pondré todo en su lugar,

conseguiré una contenida murmuración y descansaré.

Versión original.

Close the door and come to the crack quickly.

To jesticulate in the rainacular or novembrood

in the sunconscious … as though there were fs

and no ings, freighter of geese without wings.

I know an ill for closing in, a detriment to tie-ups.

They pop practical in a greyfold, bibbler and dub—

one atmosnoric pressure for the thick of us.

Hurry, godunk, we have an effort to wilt.

I shall put everything away, some day,

get me a murmurous contention, and rest

Demanda que la puerta se cierre hacia afuera, Niedecker nos habla a través de una rendija, proponiendo furtivamente otros comportamientos ("como si") y libertades más allá de lo doméstico. Haciendo bromas, considera varias actitudes cómicas: "jesticulation" conjuga el juego verbal y el disporte corporal dentro de un lenguaje vernáculo, naturalizado, o hecho "rainacular". La reflexión en el (s)inconsciente también se realiza al aire libre, donde los límites entre el interior y el exterior se difuminan en la luz. Los fonemas sustractivos nos presentan las posibilidades lúdicas de nuevos lenguajes: "como si hubiera fs y no ings", pero le cuestan a las gansas sus alas. La imagen de un carguero de gansas sin alas es a la vez traviesa y solemne, diseñada para resaltar cómo la alteración de las formas materiales del lenguaje tiene el poder de transformar no solo el signo, sino también el significado.

El lenguaje no podría estar más vivo, ya que las unidades de sonido de "pop practical", "bibbler" y "dub" insisten en el movimiento dentro del texto al representar una serie de inversiones tipográficas: los "p" aliterativos de "pop practical" se levantan para convertirse en los "b" dobles de "bibbler", que a su vez pierden uno para convertirse en la "d" de "dub", antes de volver a su forma original, ahora como una "b" final que se dirige hacia el este. Todo este juego serio vacuna contra "una enfermedad": los "tie-ups", o compulsiones repetitivas, que obstaculizan el movimiento hacia adelante cuando "cierra" el "greyfold", o la materia gris de la interioridad. Las formas surrealistas, a pesar de su apariencia de no intencionalidad, brindan un espacio para la agencia y resisten el solipsismo y la esclavitud psíquica que pueden acompañar incluso a los viajes mejor trazados dentro de uno mismo.

A medida que nuestra viajera construye nuevos teatros de percepción, requiere un lenguaje adecuado para un paisaje interior cambiado. "Nosotros" aparece por primera vez en todo el poema, sugiriendo que, al igual que la membrana translúcida que delineaba los límites de la vida interna y externa, las distinciones entre el yo y el otro se han vuelto borrosas. El futuro tiene la posibilidad de "descanso" y la transformación de la intención asesina en un comportamiento más suave ("murmurante") pero no menos afirmativo ("contención"). Sin embargo, este tiempo más tranquilo todavía está lejos. Por el momento, la "voluntad hacia el desorden" registra una atención objetivista a la construcción de la imagen-palabra, así como una intención surrealista de negar todo, incluida la cohesión imaginada del sujeto en sí mismo.

La progresión realmente "progresa", siguiendo de cerca la propia descripción de Niedecker de su desarrollo desde una "preocupación por lo externo" hasta un "acercamiento al sueño". En contraste con las narrativas de progreso que ofrecen solo un movimiento histórico inevitable y sin agente, Niedecker utiliza el término para denotar la intensificación de la intervención del sujeto en su hábitat interior y exterior. Entre la abstracción y la concreción cuya oposición exploramos anteriormente, Niedecker traza el terreno intermedio de la mediación, lo que ella llama la "absorción" de los datos perceptuales por parte del sujeto individual. Este proceso de introyección insiste en la interdependencia y la materialidad mutua del pensamiento y el mundo. Niedecker progresa hacia adentro para explorar las raíces perceptuales e ideológicas que preceden a la malinterpretación del sujeto de sí mismo como integrado en un mundo hostil de mercancías y comportamientos de género. De estas y otras maneras, Progression nos invita a repensar la alineación de género de la interioridad con el retiro y la exterioridad con el avance. En cambio, el trabajo muestra cómo el trazado de la interioridad (1) se acelera en un sujeto vivo a sus exteriores y (2) es parte integral del reingreso de dicho sujeto en las historias que lo prepararon en primer lugar para la reflexión interna.

"Experimentos en verticalidad": Niedecker escala el interior

"Completa desconcertación" fue cómo la editora Monroe describió su respuesta a los experimentos poéticos en planos de conciencia que Niedecker presentó para posible publicación en la revista Poetry en 1934.24 Si bien la respuesta de Monroe pretendía ser un rechazo lacónico, de hecho era una descripción precisa de lo que Niedecker intentaba lograr. Tanto en el movimiento desde el "subconsciente" hasta la "plena conciencia" en el tríptico "Lienzo", como en el movimiento desde el "subconsciente" hasta lo "social-banal" en la serie "Más allá de lo que", Niedecker traza las "completas desconcertaciones" de la vida cotidiana. Resulta que estas desconcertaciones están tan naturalizadas que incluso estructuran el estado que Niedecker describe como "plena conciencia".

Niedecker escribe a Monroe sobre la forma de "Canvass" (escrito "Canvas" en esta carta):

Un experimento en tres planos: la fila de la izquierda es el subconsciente profundo, la fila del medio es un monólogo inicial y la fila de la derecha es la conciencia superficial, social y banal. Un experimento en simultaneidad vertical (forma sinfónica en lugar de melódica tradicional), y todo escrito con la idea de que los lectores encuentren la secuencia por sí mismos, encuentren su propio significado, lo que sea que eso signifique, espectadores ante una pintura abstracta. La fila vertical izquierda es una grabación honesta de las limitaciones que aparecen antes de caer dormidos por la noche. Me gustaría que un poema se vea tan bien como se lee. Colores y texturas de palabras aparecen simultáneamente con el sonido de las palabras e impresos directamente arriba o abajo entre sí. Todo esto significa la ruptura de la oración, lo cual lamento aunque intento retener la gran idea de mayúsculas y puntos, de algo que decir. Significa que, al menos para mí, ciertas palabras de una oración, preposiciones, conectores, pronombres, pertenecen a la conciencia plena, mientras que las palabras extrañas y no utilizadas aparecen solo en el subconsciente. (También significa que, al menos para mí, este procedimiento es directamente opuesto al de un sueño coherente y prolongado, donde las palabras simples y familiares como preposiciones, conectores, etc., no están ausentes, de hecho, son notoriamente presentes para mostrar la absurdidad ilógica, la discontinuidad, la parodia de la cordura).

El experimento de Niedecker en la "simultaneidad vertical" continúa su interés en representar las unidades esenciales de la percepción, incluyendo "colores y texturas". Su énfasis en la simultaneidad de presentación, en la que se pretende que el lector encuentre un mapa visual de estados de conciencia en lugar de ser conducido por una "melodía" narrativa, afirma la relación fluida que existe entre estos estados no discretos de conciencia. Significativamente, Niedecker distingue entre sus formas poéticas y las formas de la vida onírica. En los sueños, encuentra una intensificación de la estructura narrativa en lugar de una liberación de ella. El estado "subconsciente" para Niedecker es uno que mantiene la dialéctica de intención y receptividad; es una tensión deliberada que revela las "limitaciones" (en lugar de la liberación) impuestas por el sueño. Por lo tanto,

Niedecker se preocupa por señalar la diferencia entre su método altamente agencial y el de algo como la escritura automática, así como su sospecha de cualquier estado psíquico, incluido el de la vida onírica, que pueda parecer simplemente libre de códigos, productos y convenciones. Es importante destacar, sin embargo, que para Niedecker, el método agencial está enfáticamente situado en estructuras materiales. Su "agente" no es uno autónomo, sino uno que rechaza los mitos de la trascendencia para examinar las contingencias materiales de la formación del sujeto en sí mismo.

En el poema "Canvass" del "subconsciente", el primero del tríptico, Niedecker evita los órdenes de la sintaxis tradicional, que cerrarían la posibilidad de formas asociativas no lineales.

Canvass

Pétalo doblado sin resistencia

Pronostica

Medio abierto robado

Oscuro

Las vicisitudes de una décima parte

Lata de acero

Azulado, específicamente injusto.

Version original

Canvass

Unrefractory petalbent

prognosticate

halfvent purloined

adark

vicissitudes of one-tenth

steel-tin

bluent, specifically unjust

Crema bronce rojizo

Intento de salida del salmón

huevos enmascarados

en forma de huevo

lamento anodino

metal azul verdoso

Secado

fumar abolladura

retraso excepcional

quedarse calvo

declaración jurada

hombro gris plano.

El carroñero come su llamado, lo desperdicia.

Él: ella sabe cómo

para un testamento de domingos.

Niedecker recurre a registros visuales para crear un terreno poético repleto de formas y colores pictóricos expresados a través de palabras híbridas y neologismos, en lugar de vincular partes del discurso y la puntuación. Los neologismos que riman "petalbent", "bluent", "smoke dent" señalan el potencial para que surjan nuevas formas mientras se está en este estado subconsciente. De hecho, el propio título, "Canvass", fusiona su significado explícito -examinar detalladamente- con el homófono de la superficie de trabajo del pintor. Esta superposición de formas visuales, auditivas y literarias caracteriza el paisaje complejo, presentado de manera paratactica, generado por el sujeto que se vuelve hacia sí mismo para "examinar" la autorreflexión. La adyacencia de detalles orgánicos ("salmón", "huevos") y detalles inorgánicos ("anodino", "metal") indica que, para Niedecker, el subconsciente no es un espacio pre-social de plenitud orgánica no mediada, sino un terreno en el que las contradicciones y desarrollos desiguales de la modernidad permanecen sin resolver y en continua conflictividad. Niedecker interrumpe la reducción del salmón a un símbolo ideológico de reproducción primordial al aludir a la naturaleza mediada de nuestras comprensiones de sus procesos biológicos reproductivos. Sus originales reproductivos, sus "huevos", están "enmascarados". Además, son "ovoideos": la palabra describe simultáneamente su forma externa y sugiere un "vacío" interno, una vacuidad o vaciamiento. Tales presentaciones de lo orgánico como siempre ya constituidas por términos y expectativas mediadoras interrumpen la perspectiva común de la reproducción biológica como un proceso completamente natural. Los "huevos enmascarados ovoides" no prometen fecundidad, sino que amenazan con la vacuidad. De manera similar, "ovoide", que contiene dos o's similares a huevos, resalta la materialidad de la palabra en sí misma, como objeto. Citando el objeto de descripción dentro de la propia palabra, "ovoide" interrumpe el vínculo entre el símbolo y un referente original y orgánico, y lee en contra de las capas sedimentadas de narrativas simbólicas que traemos a conceptos de naturaleza, reproducción y nacimiento. Los objetos y materiales de la modernización - "acero-tin" y "metal" - enmarcan la imagen del salmón y sus huevos. En el espacio no narrativo del subconsciente, los detalles materiales y específicos históricamente del presente intervienen repetidamente en el imaginado / proyectado primordial del símbolo, revelando los contornos históricos de las suposiciones y percepciones "subconscientes".

El siguiente poema en el tríptico, "Para exhibición", traza la influencia de las convenciones narrativas y gramaticales en las estructuras de lo "despierto", un estado que Niedecker sitúa entre la "subconsciencia" y la "plena consciencia":

Para exposición

para ronda

de o
en la joven bella de la vida
sombrero guardado, hecho para. .

ayuda a una puerta de luz a sufrir

monotonías

faily

refervid

emocionalmente
o coral sobre terciopelo negro
gomitas y ficción proletaria ...
ballenero rápido
formaldehído

línea de respaldo invertida
no mi agerato
podría explotar la nariz
impectinal...

a

gelificando
si usted

Dinamarca

susurrar

no puedo notificar completamente

un tiempo extremo.

A lo largo de "For exhibition", Niedecker utiliza conjunciones y preposiciones para resaltar y perturbar las tendencias narrativas de la expresión "consciente de la superficie". En la progresión de este poema, obtenemos una visión de la vigilia en tensión con la tracción hipotáctica de la conciencia propiamente dicha. Por ejemplo, las primeras líneas, "for round / of or", reúnen términos preposicionales y conjuntivos que diferir fácil referencia, posponiendo clichés místicos en la comunicación. De manera similar, Niedecker reordena clichés en "the young beautiful of life", interrumpiendo formas conversacionales rutinizadas. Quizás lo más importante, los sujetos convencionales de la dirección interpersonal del poema, "you" e "I", emergen solo en las líneas finales del poema, como si fueran producidos por la narrativización del "despierto" de la conciencia misma: "If you Denmark whisper I can't quite notify an extreme time". Unidos por una cláusula truncada de si/entonces, el yo egoico y su otro (introducido como "you") emergen interdependientemente, sus destinos vinculados por una narrativa hipotética implícita. Sin embargo, la relación narrativa hipotética también es condicional: "si" el destinatario (el "you" cuyo posible nombre y posible ubicación pueden ser marcados por "Denmark") debe "susurrar", la (implícita) consecuencia es que "no puedo notificar completamente". Estos dos sujetos interdependientes, traídos a la existencia por el giro narrativo "despierto" en sí, están así simultáneamente vinculados y alejados el uno del otro.

Significativamente, la omisión del adverbio "entonces" presenta la declaración del yo: "No puedo notificar completamente", como una declaración vinculada tanto a las líneas precedentes ("Si usted / Dinamarca susurra", leída como una condición de la cláusula si/entonces) como a la línea conclusiva del poema ("un tiempo extremo", leída como objeto gramatical implícito de la declaración del yo, "no puedo notificar completamente"). Así, en este estado "despierto" y de transición, el yo ("I") "no puede notificar completamente" al destinatario individual ("you", "Denmark") ni a su propia relación con "un tiempo extremo" de su dirección. Esta ambigüedad de referencia gramatical para el punto de dirección del yo destaca la narrativa necesariamente condicional, necesariamente inestable de su reconocimiento "despierto" del otro, de sí mismo y de la temporalidad de su propia dirección. Aún no integrada sin problemas en un

contexto interpersonal o histórico, el hablante individual permanece al borde de la interacción social.

Pero si consideramos "For Exhibition" en su relación "sinfónica" con "Canvass", encontramos que este borde no es simplemente el espacio psíquico abstracto de una socialidad sin restricciones. El hablante sigue perdiendo a su destinatario en estas últimas líneas: los interlocutores están separados por lagunas auditivas (Dinamarca "susurra") así como por lag

Pero si consideramos "For Exhibition" en su relación "sinfónica" con "Canvass", encontramos que este borde no es simplemente el espacio psíquico abstracto de una socialidad sin límites. La hablante sigue perdiendo a su interlocutor en estas últimas líneas: los interlocutores están separados por brechas auditivas (los "susurros" de Dinamarca) y temporales ("tiempo extremo", la generalidad del susurro y el "casi no" de la respuesta). La desigualdad temporal del poema "despierto" de Niedecker reitera la desigualdad espacial de "Canvass", volviendo a la cuestión de la determinación del sujeto por su paisaje material. Finalmente, este paisaje de asimetrías temporales convoca una conciencia histórica específicamente modernista de la ruptura y la serialidad. El "tiempo extremo" de Niedecker es también, de manera homofónica, un próximo ("un ext") tiempo. Las rupturas temporales de la conciencia histórica modernista están condicionadas por las rupturas temporales del desarrollo desigual.

El segundo "experimento en verticalidad" de Niedecker elabora explícitamente, a través de su contenido temático, la política de forma introducida en su primera serie. En el "subconsciente" "Más allá de lo que", Niedecker explora el paisaje psíquico de la guerra.

Más allá de lo que

áreas decapitadas

momentáneamente a la remoción constante

resultado liquidador

puntería inspirada

Demonio, las ceniceras lo demuestran

instante con alegría

lapislázuli con alas negras

las remolachas se enrojecen y revierten

versión original

Beyond what
decapitated areas
momently to the constant removal
liquidating aftermath
inspired marksmanship
Devil the ash trays show it
instant with glee
black winged lazuli
beets redden and revert

1.subconsciente.

Lugar y persona traumatizados se fusionan en las "áreas decapitadas" de una vida fantástica saturada de historia. La presencia espectral de las platitudes oficiales, "puntería inspirada", acecha la escena mental. En la presentación de la "subconsciencia" por parte de la poeta, el lenguaje de la propaganda de guerra permanece no integrado, y así su contenido ideológico se destaca. El "lapislázuli con alas negras", relacionado por rima con el "instante con alegría" anterior, quizás un instante de reconocimiento en el que la "ceniza" de la historia arroja, como hojas de té, una premonición del futuro, sugiere la imagen surrealista condensada de bala rápida / avión bomba piedra preciosa como pájaro presagio. De manera similar, los tesoros de la tierra ("lapislázuli") son "alados negros" como pájaros de presagio o aviones de combate, y las raíces de la tierra "se enrojecen y revierten

En "Beyond what", Niedecker explora el paisaje psíquico de la guerra. La fusión entre lugar y persona traumatizados se muestra en las "áreas decapitadas" de una vida fantástica saturada de historia. La presencia espectral de las plétoras oficiales –"inspiradas habilidades de tiro"– acechan la escena mental. En la presentación de la "subconsciencia" de la poeta, el lenguaje de la propaganda bélica permanece no integrado, y por lo tanto, su contenido ideológico se destaca. "Lazuli alados negros", vinculado por rima con el "instante con alegría" precedente, un instante de reconocimiento quizás, en el que la "ceniza" de la historia arroja, como hojas de té, una premonición del futuro, sugiere la imagen surrealista condensada de un pájaro de mal agüero, como una bala, un avión bombardero, una piedra preciosa. De manera similar, los tesoros de la tierra ("lazuli") son "alados negros" como pájaros o aviones de combate, y las raíces de la tierra "se ponen rojas y revierten", como una bomba, en los paisajes abandonados de la naturaleza. Como en la serie "Canvass", el segundo poema

trae consigo la emergencia del ego individual en su esfuerzo por alcanzar el monólogo y las estructuras de significado limitadas por la gramática narrativa.

Escuché
demasiado lejos para que pudiera ver
para que no nos olvidemos
no al abanico, gracias
peonías
si solo se pudiera
nací en una granja
observé cómo llegaban en primavera
ciudad, tu fe en los arcos

versión original

I heard2
too far for me to see
lest we forget
no fan thank you
peonies
if only one could
I was born on a farm
I watched arrive in spring
city your faith in arches

El tiempo pasado del título "I heard" relaciona el monólogo con la reproducción narrativa de percepciones sensoriales, imágenes recibidas y lenguajes ideológicos cuyas fuentes son externas y anteriores al yo. El ego emerge en el contexto de múltiples negociaciones con este mundo externo. La línea "demasiado lejos para que yo lo vea" anuncia la insuficiencia que siente el sujeto en relación a un mundo cuya totalidad supera su perspectiva. Potenciales tanto amenazadores como no realizados definen su horizonte de posibilidad, mientras advierte "no vaya a ser que olvidemos" y reflexiona tristemente "si tan solo pudiera". Significativamente, el yo imaginado por Niedecker nace de la negatividad. Rechaza las decoraciones de la feminidad ("no, gracias al abanico") con una subjetividad oposicional enraizada en lo rural. "Nací en una granja", la más tradicional de las declaraciones autobiográficas, en lugar de cumplir la función autobiográfica de la individuación, fusiona a Niedecker como individuo con las condiciones rurales fuera del espacio de la ciudad y de su "fe en los arcos". El poema final de esta segunda serie, "Día de los Caídos", parodia elaboradamente las estructuras hipotácticas y las gramáticas tradicionales al vincular estas formas con mitos nacionalistas y el lenguaje de la propaganda de guerra.

Día de los Caídos

No tienes
agresión extranjera
sino desilusión mundial
dedicada a la proposición
de un cono de helado
y las estrellas y rayas para siempre
sobre las fábricas y colinas de nuestro país
por el soldado muerto.

Versión original

Memorial Day

Thou hast
not foreign aggression
but world disillusionment
dedicated to the proposition
of an ice cream cone
and the stars and stripes forever
over the factories and hills of our country
for the soldier dead

En este terreno "social-banal", la poeta explora la imaginería nacionalista de "estrellas y barras"; "conos de helado", "nuestro país" y "los soldados muertos". Al igual que en "Tea", el poema final del tríptico anterior, "Memorial Day" enfatiza las formas narrativas normativas para resaltar sus apuestas políticas, creando una hipotaxis hiperbólica y casi lúdica. El paisaje rural opositor que definía al sujeto individual en "I heard" se convierte en las "fábricas y colinas" populistas que proporcionan las condiciones de posibilidad para un sujeto nacional colectivo. Este nuevo sujeto vive una existencia circunscrita por las estructuras ideológicas y las demandas de la vida y las prioridades nacionales. Las advertencias "no vaya a ser que olvidemos" de "I heard" quedan sin atención; y los traumas psíquicos y materiales de "Beyond what" se cierran por una constelación ideológica de consumo ("helado") y clichés nacionalistas ("estrellas y barras para siempre"). "Memorial Day" implica irónicamente distanciarse de la inmediatez del trauma histórico, a través de la reproducción de recuerdos totalmente mediados por las demandas ideológicas del estado. Este estado, como su(s) sujeto(s) "social-banal", carece de la calidad de la autorreflexión, una propiedad humana que para Niedecker está vinculada a la capacidad de enfrentar los detalles históricos directamente. Al intensificar sus exploraciones del "subconsciente" con un deseo objetivista de explorar, hacia fines políticos, una poética materialista de detalles históricos y contemporáneos, Niedecker evita el solipsismo potencial involucrado en la introspección surrealista.
A través de estos "experimentos en verticalidad", Niedecker revisa tanto las prácticas objetivistas como surrealistas, desarrollando una teoría no solo de la producción artística sino también de la recepción artística. Su deseo de que "los

lectores encuentren la secuencia por sí mismos" extiende su trabajo político más allá de la página, hacia las experiencias de sus lectores. Como escribió en la carta a Monroe: "Todo el asunto [fue] escrito con la idea de que los lectores ... encuentren su propio significado donde sea que esté, como espectadores ante una pintura abstracta". Los experimentos de Niedecker en la agencia y recepción también se preocupan por el comportamiento del lector. Niedecker lleva la crítica surrealista y objetivista de la estética puramente expresiva a su conclusión radical, de hecho, dice en otra carta de 1934 a Monroe que su objetivo es "desacreditar todo método de revista en todas partes". Niedecker exige, en última instancia, que, a medida que el poeta hierático vacía el poema, el trabajo de interpretación que el lector aporta refleje, en última instancia, su propia posición en un mundo de objetos.

Entre la libertad y la falta de libertad.

En "Mirando hacia atrás en el surrealismo", Adorno describe las condiciones de posibilidad para la dialéctica surrealista:

Parece paradójico que algo moderno, ya bajo el hechizo de la uniformidad de la producción en masa, tenga alguna historia en absoluto. Esta paradoja lo vuelve extraño, y en "Pinturas infantiles para la edad moderna" se convierte en una expresión de subjetividad que se ha vuelto extraña tanto de sí misma como del mundo. La tensión en el Surrealismo que se descarga en el shock es la que existe entre la esquizofrenia y la cosificación, por lo tanto, específicamente no es una tensión de inspiración psicológica. Frente a la cosificación total, que lo arroja hacia sí mismo y su protesta, un sujeto que se ha vuelto absoluto, que tiene pleno control de sí mismo y está libre de toda consideración del mundo empírico, se revela como inanimado, algo virtualmente muerto. Las imágenes dialécticas del Surrealismo son imágenes de una dialéctica de libertad subjetiva en una situación de falta de libertad objetiva.

La obra surrealista de Niedecker negocia precisamente estas antinomias. La tensión formal que mantiene entre estrategias de asociación libre, que se asemeja a la escritura automática, de construcción y de reportaje, produce una alternancia vertiginosa de agencia subjetiva y determinaciones objetivas, en y contra las cosas tal como son. De hecho, la obra que hemos estado revisando se esfuerza por una sublimación de la autoconciencia aterrada que describe Adorno. Niedecker concretiza la dialéctica de Adorno al desembarcar y levantar geografías de las desigualdades interiores y mundanas para romper el "hechizo" de que vivimos en una "homogeneidad universal de la producción masiva". De esta manera, la "falta de libertad" del sujeto no es metafísica sino producida por los huecos intersticiales que debe habitar para realizar su trabajo de desfamiliarización.

Volviendo a la metodología anticipatoria-tardía de Niedecker, descrita, si recordamos, a Monroe como "un sistema de reemplazos del pensamiento, el más remoto es el más significativo o irracional; mil variaciones de la tensión básica; un intento de no tener imágenes duras y claras, sino de absorción de éstas". La intensificación de la libertad subjetiva de Niedecker se esfuerza por la "circunstancia suprema" del "individuo hablando consigo mismo", y al hacerlo,

produce el reconocimiento de que los procesos psíquicos aparentemente "subjetivos" son ellos mismos "objetivos" en el sentido objetivista del término: la vida interior se revela como "un sistema de reemplazos del pensamiento", o un mapa de mediaciones ideológico-perceptuales. Aunque la objetivación de la vida mental no cambia, por supuesto, la situación de "falta de libertad objetiva", la técnica reclama los procesos de "despersonalización" para el proyecto vanguardista de crear un sujeto capaz de reconocerse como objeto y agente dentro de su mundo contradictorio.

Disculpa, parece que mi respuesta anterior se envió antes de que pudiera completarla. Aquí está la traducción completa del texto que proporcionaste:

En contra de la visión reduccionista y psicologizante del Surrealismo como un movimiento que representa el mundo de los sueños, Adorno escribe: "así no sueñan las personas; nadie sueña de esa manera".37 "El sujeto", continúa Adorno, "que está mucho más presente y sin inhibiciones en el Surrealismo que en el sueño, dirige su energía hacia su propia aniquilación, algo que no requiere energía en el sueño; pero debido a eso todo se vuelve más objetivo, por así decirlo, que en el sueño, donde el sujeto, ausente desde el principio, colorea y permea todo lo que sucede desde los bastidores".38 Del mismo modo, Niedecker escribe sobre "Canvass": "este procedimiento es directamente opuesto al del sueño constante y prolongado: en el sueño, palabras simples y familiares como preposiciones, conectivos, etc., no están ausentes, de hecho, se presentan de manera notable para mostrar la ilógica absurda, la discontinuidad, la parodia de la cordura".39 Para el surrealista materialista, la vida de los sueños no está libre de las estructuras de la narrativa y el poder, sino que es una intensificación de ellas. Así como la intensificación de la autorreflexión subjetiva ofrece una vista de la psique como objeto, la vida de los sueños también produce su opuesto, es decir, una conciencia de la naturaleza discontinua y contradictoria de las estructuras narrativas de la vigilia. Los experimentos de Niedecker delinean el más allá de la oposición entre interioridad y exterioridad. Su trabajo temprano, como resultado, extiende las estrategias de "objetificación" a medida que desarrolla tácticas surrealistas para sobrevivir en condiciones de "falta de libertad". Niedecker encontró su posición precaria en estas miras cruzadas de la práctica modernista como una ubicación "desconcertante" pero productiva desde la cual escribir. Si ahora hemos dejado de lado el lugar común crítico de que la poética modernista surge solo del cosmopolitismo emocionante, entonces también deberíamos encontrar la capacidad del poeta para reunir los espacios y tiempos diferenciados del modernismo en Wisconsin sin sorpresa.

"El año que viene o vuelo mis rondas tempestuosas": quemando el calendario de días.

El poema "El año que viene" está compuesto por pequeños rectángulos de papel cuidadosamente pegados en el centro de las veintisiete páginas de un calendario devocional de 1935, que abarca todo el año de enero a diciembre. Debajo del poema escrito a mano se pueden distinguir vagamente cifras con letras sombrías que contienen clichés inspiradores sobre la fe en Dios y la fortaleza ética. Recibido por Zukofsky en "Navidad de 1934", la forma física del poema es una parodia del intercambio de vacaciones y, más importante aún, una respuesta

deliberada a la rutinización del lenguaje y el afecto que acompaña a la progresión banal de la vida cotidiana bajo la mirada del tiempo del calendario. Las palabras borrosas que flotan bajo este calendario detourné vibran espectralmente con las expresiones gastadas que organizan nuestra experiencia de los regímenes temporales de la modernización. Los materiales curiosos de este poema en serie también recuerdan el trabajo de las surrealistas feministas como Meret Oppenheim, cuyo famoso Desayuno en piel superpone pelo sobre la forma cansada de la taza de té, y al hacerlo dilata aún más el espacio entre el consumo domesticado y lo desconocido bestial. De manera similar, el concurso entre la frase cliché y la poética surrealista resalta la naturaleza regresiva y transformadora de ambas, respectivamente. Regresaremos a una discusión sobre la forma general y serial de "El año que viene" pronto, informados primero por un análisis de sus contenidos difíciles.

Después del encuentro inicial con la opacidad resistente y gruesa de "El año que viene", el trabajo completo del poema comienza a revelar lo que solo se puede referir de manera algo abrumadora como "temas". Estas constelaciones ideacionales se producen de manera recursiva, a través de las acumulaciones procesuales de significado de la forma serial. "El año que viene" revisita y complica los temas relacionados con la obra surrealista más amplia de Niedecker: género y agencia autoral; las formas a menudo opuestas de temporalidades domésticas y sociales; el matrimonio y las patologías de la díada heterosexual; el cuerpo desarticulado y la práctica artística surrealista. Las alusiones indirectas a Zukofsky recuerdan al lector el estatus munífico del poema, pero, lo que es más importante, la medida en que el trabajo realiza un diálogo entre lo surreal y las ideas zukofskianas de "objetividad".

“Wade all life backward to its source which/runs too far / ahead,” escribe Niedecker, abriendo enero de 1935 con una meditación sobre las múltiples trayectorias del tiempo histórico.41 A medida que el calendario se embarca en un nuevo año, se nos instruye para que retrocedamos, hacia la "fuente". Mientras retrocedemos, ese río mítico y originario corre hacia un punto de desaparición histórico. Niedecker comienza aquí con una crítica desorientadora de las narrativas históricas ficticias; hace extrañas e ilógicas las metáforas acuosas del fluir del tiempo, que se utilizan para naturalizar la construcción de historias rítmicas del calendario y nuestra experiencia de ellas. Con una atención objetiva a las valencias ideológicas de las narrativas de progreso y una desconfianza de los mitos, ya sean de la naturaleza o de la historia, Niedecker utiliza sus formas surrealistas para elaborar las cargas que estos discursos ejercen sobre el sujeto individualizado.

“El énfasis satisfactorio es la rotación. No envíes constantemente; después de que me conozcas, no seré nadie”, aparece garabateado sobre la segunda mitad de enero.42 Como en la primera entrada, nuestro acercamiento a cualquier cosa parecida a un origen auténtico solo acelera su retirada. En esta entrada, "énfasis satisfactorio" reemplaza la expresión "progreso satisfactorio". A través de esta sustitución, Niedecker empareja narrativas de inevitabilidad con giros inflexibles vaciados de significado, mientras también se opone al aumento de la previsibilidad de dicha fusión idiomática. En cambio, Niedecker "enfatiza" "la

rotación"; la elección del gerundio sobre el sustantivo implícito (revolución) lleva la impresión del interés de la poeta en el proceso hacia la transformación histórica, en lugar del evento puntual. Niedecker sugiere en su lugar un lurch permanente, caracterizado por su acercamiento asintótico al conocimiento completo. Advierte que "enviar constantemente" o buscar incesantemente "saber" solo amenaza con borrarla por completo en un "nadie". Y de hecho, "nadie" inicia una dialéctica compleja de conocimiento. Por un lado, la disolución del yo en anonimato universal registra una objeción a cualquier individualización basada en el mito de un yo único, compuesto de cualidades no reveladas e inimitables. Por otro lado, "nadie" habla de los efectos agresivos y negativos del enfoque instrumental y adquisitivo de su destinatario. Cuando activamos ambas posibilidades simultáneamente, descubrimos que Niedecker deja la agencia ambigua: ¿ha sido borrada o se ha convertido, como el río, y ha corrido?

Otras entradas sobre la relación entre género y conocimiento son menos ambiguas y más contundentes: "su comprensión de él es más conmovedora que inteligente; él sostiene sus rodillas sin que ella sepa cómo la ha deshuesado", marca la transición de marzo a abril. La forma afectivamente impulsada de "comprensión" de la mujer se compara con un toque más agresivo; el hombre "sostiene sus rodillas" (¿separadas?) - "deshuesándola". Su conocimiento de los demás es trágicamente proporcional a su conocimiento de sí misma; una actitud sentimental eclipsa tanto la comprensión intelectual como la conciencia somática. Una sombra de sonido ofrece una crítica sutil del acoplamiento heterosexual y los campos restrictivos de género; ¿la mujer está "atada" o "deshuesada"? En mayo, Niedecker explora la subjetividad masculinista y burguesa de su destinatario editor, escribiendo: "No te preocupes por la coma, cariño, nadie extiende un distendimiento más fácil - / lujo de baño". En esta entrada, la corrección obsesiva y persistente de la puntuación del editor (masculino) se alía con la presencia de un ego fálico "distendido" y una domesticación mezquina, esta última manifestándose en un deseo de "lujos de baño". Los versos ponen al descubierto las tensiones de una domesticidad articulada en la prolixidad decorativa de la prosa; mientras hincha las cualidades de género de aquellos a quienes alberga, también contrae las posibilidades de expresión de formas alternativas y no domésticas de deseo en el espacio privado de las comodidades del baño.

Los "lujos de baño" aparecen de nuevo en diciembre: "Suaves goteos de dulce eke - / lujos de baño". Aquí, Niedecker investiga un tipo diferente de domesticidad, una cuyo silencio permite el sonido suave y dulce de una forma sutil de exceso accidental: un grifo que gotea; o quizás, el chapoteo de la orina. Este particular aislado puede ser menos público, pero no es menos histórico. El río del tiempo que abrió la serie tiene su afluente aquí, en el placer inquietante de un grifo de agua que necesita reparación, en una casa que pierde su restricción.

Niedecker explora las estructuras interdependientes de la decoración doméstica, las relaciones de género normativas y la forma narrativa estándar. A través del ensamblaje seriado y paratactico de estas preocupaciones, y la frustración deliberada de las expectativas de la progresión sintáctica habitual, Niedecker

convierte en lúdicos los rituales de la vida doméstica y la heterocomunicación. La entrada de agosto sugiere alternativas, en su forma y contenido, al estado altamente codificado de los asuntos descritos en "No te preocupes por la coma, querida". Niedecker escribe en verdades truncadas una poesía surrealista del cuerpo, la historia y la libertad. "Buenas acciones, mi amor. El elemento en el tiempo popular. Los nervios son mi monogamia pasada, dijo con sus brazos extendiéndose más. Mézclame".

Las acciones y la tierra, en lugar de los afectos y los calendarios, poblaron la conjunción histórica que ella llama "tiempo popular". "Acción" expresa sin romanticismo la convergencia de los gestos intencionales y las geografías de posesión, inflexionando sobriamente lo "popular" con tanta buena voluntad ("buena acción") como individualismo de propiedad.

Sin embargo, el hablante no posee nada más que "nervios"; sacudiendo al lector fuera de una fácil nostalgia terrenal, el "pasado" se describe en términos de una histeria no libre. Sus brazos se extienden más allá de su pasado (los encontraremos aun alcanzando y repitiéndose hasta las últimas líneas de la serie). Las primeras líneas exploran la tensión entre dos tipos de materialidad en la vida popular: el campo de acción lleno de "acciones" humanas y la geografía de "elementos" naturales que rodean a esos actores.

Al igual que balanceándose entre discursos sociales y naturales, este pasaje termina con una complicada directiva que llama a los muchos sentidos de "mecer": piedra; acción suave y acunadora; una perturbación violenta. En un surrealismo feminista donde la monogamia se equipará con una condición nerviosa en lugar de una interposesión reconfortante, Niedecker describe el proceso de salir, de cambio, como algo que requiere tanto una perturbación sorprendente como una partida lenta y cuidadosa. Lo doméstico, familiar, la cuna que encierra, se balancea inquietantemente fuera de tiempo, meciendo a Niedecker fuera de lo familiar.

La familia, lo popular y el cuerpo surrealista también se combinaron antes en mayo, ese tiempo precedido por una referencia: "Dalí's 'Reminiscencia Arqueológica del Ángelus de Millet' Atrapa un esclavo. Acerca un tímpano a una orden risueña en el punto de saliva. Para auriculares inclinados y casticulares de aluminio".

La alusión ayuda a iluminar la presentación de Niedecker de "tiempo folklórico" como a la vez un modo de producción ordenado por "buenas acciones" y una regularidad de la que se desea ser "mecido". La pintura de Dalí nos "meció", historicizando el contenido social del pasado al representarlo de nuevo en una forma innovadora y reconociblemente contemporánea. Niedecker también llama nuestra atención sobre las fuerzas históricas que subyacen al orden "popular" en la frase feroz "golpear a un esclavo". Aquí vale la pena señalar brevemente que la hortativa aparece repetidamente en Next Year. Este dispositivo formal funciona en el nivel más manifiesto como una parodia del consejo diario

conservado en el calendario debajo de sus palabras. El despliegue de la hortativa también tiene el efecto de invertir los detalles del Objetivismo con agencia e intención; Niedecker aquí explora los efectos materiales del lenguaje mismo, medidos por las acciones tomadas en respuesta a las demandas. De hecho, "golpear a un esclavo" funciona como un particular objetivista activo y diferente; al expresar la violencia, ofrece una vista desapasionada del pasado precapitalista. En la escena popular de Niedecker, entonces, los látigos, no las oraciones, mantienen el status quo. Ciertamente, un lector de la era de la Depresión habría notado, probablemente en primer lugar, el sentido de "golpear" que sugiere lucha colectiva en lugar de coerción. A través de la invocación de estas dos referencias alusivas extremadamente divergentes, Niedecker cultiva en su lector una conciencia de la historicidad del lenguaje mismo, una historicidad impregnada de servidumbre y lucha.

La segunda hortativa de este pasaje tematiza abiertamente su forma: "llevar un tímpano a una orden risueña en el punto de saliva", dando forma a una demanda ("orden") que al mismo tiempo es susurrada íntimamente entre el oído y la boca y comunicada histéricamente desde labios que escupen. ¿Qué escuchamos? "Auriculares inclinados y casticulares de aluminio", o los sonidos ("auriculares") volcados o "inclinaos" en el estruendo industrial de los "casticulares de aluminio" de la modernidad. Niedecker lanza un neologismo seductor: "casticulares". Los "particulares históricos y contemporáneos" de Zukofsky asumen una forma metálica, esculpidos o "moldeados" en aluminio. Incluso en su forma moderna, estos detalles todavía llevan las huellas del orden social más antiguo de Millet, donde la casta determina la posición. También, sin embargo, irradian el resplandor histórico de su momento contemporáneo, "moldeados" en existencia por el trabajo mismo para convertirse en el moldeado en un teatro de la historia.

La adaptación poética de Niedecker a las artes pictóricas resurge de nuevo en su poema de octubre, "El bar de Van Gogh: En todos los estados libres, los seres no se mezclan y caminan a lo largo de la mesa". En este poema, Niedecker alude al cuadro de Vincent van Gogh de 1888 "El Café de la noche", que muestra una mesa de billar exagerada en tamaño, rodeada de clientes sentados en mesas pequeñas separadas alrededor del perímetro de la escena. Cuando algunos están sentados por parejas, está claramente claro que están borrachos y no se comunican entre sí.

La obsesión de Niedecker por las artes visuales experimentales de Francia la sitúa en una comunidad más amplia y transatlántica de surrealistas feministas emergentes de la vanguardia francesa postrealista. Niedecker reinterpreta poéticamente la obra de Van Gogh, al igual que hace en su tratamiento de la "Reminiscencia arqueológica" de Dalí, entrando en ella desde la perspectiva del modernismo estadounidense.

En una interpretación marxista sobre la naturaleza de los "estados libres", Niedecker vincula la segregación racial con la alienación. Niedecker utiliza el término del siglo XIX para referirse a aquellos estados que no tenían esclavitud

legalizada; las "identidades" de estos "estados libres" se "desmezclan" irónicamente, al igual que los clientes del Café de la noche simbolizan el aislamiento que se produce en la supuesta esfera pública del café. Niedecker ofrece una crítica de la universalidad de la "libertad", explorando su estatus específico y contradictorio anterior a la Guerra Civil. Al aplicar el peso de la historia a este término, se revela una verdad social sobre las asimetrías entre la libertad formal y la libertad real; "en todos los estados libres" sus sujetos actúan de manera no libre y sin reflexionar, aislados y ambulatorios en el cuerpo ("caminan a lo largo de la mesa") pero no en la mente.

En una revuelta expansiva contra esta libertad no libre, Niedecker escribe extáticamente "Jesús, voy a salir y abrazar" en la entrada de diciembre. Esta proclamación navideña cierra el calendario y proporciona una lente útil para mirar hacia atrás en la serie en su conjunto. "Fuera", sale Niedecker, hacia un espacio aleatorio de negación. Esta última línea representa la transformación implícita en la entrada de agosto de "... sus brazos se extienden más lejos. Arráncame". El cuerpo se extiende más allá del espacio domesticado; afuera, los brazos aletean en preludio de un vuelo tempestuoso. No podemos dejar de notar que el cuerpo también es un sitio de militancia; la poeta está "armada" y preparada para un renacimiento mesiánico y revolucionario. En servicio de encontrar tales libertades, los poemas de Next Year revelan, entonces graffitis, los idiomas, expresiones y unidades sintácticas que se naturalizan con el hábito; como escribe Niedecker en febrero, "Si circulas el hábito de tu significado, es un hecho y no se hace ningún daño". Niedecker reorganiza los patrones de habla comunes, "es un hecho" y "no se hace ningún daño", desconcertando las prácticas lingüísticas producidas por el hábito y la historia.

El trabajo en serie de Niedecker difiere de manera interesante del de los otros objetivistas que hemos examinado que trabajan en este medio: la Serie Discreta de Oppen. Oppen, junto con su esposa Mary, encontró sus detalles de manera itinerante y cinematográfica, haciendo extrañas las topografías habituales de la ciudad y el campo. En contraste, las formas similares a un diario de Niedecker surgen del espacio privado, llevando la marca de un enfoque desapegado de una vida interior cuyos detalles otros objetivistas (masculinos) dejan sin analizar. Por supuesto, el diario se convierte en un regalo, que se convierte en un diálogo más, pero no completamente público, con Zukofsky, y, argumentaría, una meditación tanto sobre las potencialidades como sobre los límites de un materialismo específicamente objetivista.

Los gruesos palimpsestos del calendario de Niedecker se ajustan críticamente a la cuidadosa definición de la objetivación de Zukofsky, que, recordamos, implica "la aprehensión satisfecha completamente en cuanto a la apariencia de la forma de arte como objeto". Él extiende una advertencia: "Es decir, distinto de la impresión que registra una acción y existencia e incita la mente a sugerencias posteriores, existe, aunque no se pueda albergar como solidez en el hueco del codo, la escritura (audibilidad en la impresión bidimensional) que es un objeto o afecta la mente como tal." Esto es, entonces, el meollo de la objetivación. En

contraposición, por ejemplo, a un periódico "impreso" llevado en el hueco del codo, la objetivación implica una escritura y un proceso constructivista que potencia la necesaria excitación aural ("audibilidad") del pensamiento. La escritura como registro, para Zukofsky, podría hacer que la mente divague; la escritura objetivada intenta una intervención más ambiciosa, aunque no depredadora, en la vida mental del sujeto. El objeto de escritura es una totalidad creada que va más allá de la sugerencia; no deja ningún resto ideológico al capturar y transformar toda la vida perceptual del sujeto. Las estrategias surrealistas de Niedecker para desfamiliarizar formas hipotácticas reificadas aportan, por lo tanto, al proyecto objetivista una conciencia de que el lenguaje del poeta está moldeado por fuerzas sociales e históricas. Como tal, el lenguaje poético es el pariente cercano, pero aún distante de la "escritura como registro" que Zukofsky sospecha que aparece engañosamente sin mediación. A medida que ocurre el trabajo transformador de la objetivación, las sombras de la fraseología trillada y de los significados vacíos se ciernen detrás de la nueva poética, anunciando el estado siempre incompleto del proyecto vanguardista de Niedecker.

Si Niedecker es menos entusiasta acerca de la capacidad del arte para trabajar significados y estructuras frescas en el tema, es, al menos en parte, por razones feministas. Para la objetivista feminista, las relaciones sociales sexistas que persisten debajo de la realidad visible de los detalles son parte de la materialidad del lenguaje y de la vida, y como tal, son extremadamente difíciles de corroer. El escepticismo surrealista de la experiencia "inmediata", cuando se fusiona con la sinceridad objetivista, hace que la práctica poética de Niedecker se ocupe igualmente del plano material y de las estructuras sociales que dan forma a la representación y la apariencia. A diferencia de Oppen, Niedecker aporta a la serialidad una conciencia surrealista que desconfía de cada apariencia. Donde Oppen encuentra los límites de su vanguardismo en la alineación repetida de estereotipos de género y enfoques estéticos para el sujeto femenino, Niedecker es consciente de que su propia relación con el mundo que encuentra ya está estructurada por tales regímenes, por difíciles que sean de discernir en la "niebla" de su sombría omnipresencia, de expectativas ideológicas y órdenes sociales. La poesía del calendario de Niedecker es menos un registro oppeniano de objetos y lugares encontrados que una reorganización "tempestuosa" de los movimientos rutinarios y en bucle que implica "rondas". "Tempestuosa" describe tanto la naturaleza como las relaciones: el proyecto del próximo año es revelar la arquitectura social que subyace a nuestra experiencia incluso de los ritmos más circadianos. La bruja que Niedecker evoca en su título realiza sus "rondas" con el objetivo de transformar estructuras aparentemente naturales en índices desarticulados y reensamblados de presiones e influencias sociales.

Conclusión: Wisconsin Transatlántico

En Compulsive Beauty, Hal Foster escribe que "la preocupación surrealista por lo maravilloso y lo extraño, con el retorno de imágenes familiares hechas extrañas por represión, está relacionada con la preocupación marxiana por lo

obsoleto y lo no sincrónico, la persistencia de viejas formas culturales en el desigual desarrollo de los modos productivos y las formaciones sociales; más aún, que el primero suministra lo que el segundo no puede prescindir: su dimensión subjetiva". La "hora folklórica" de Niedecker anota la inversa ideológica de las narrativas burguesas de "progreso". "Folktime", ese régimen temporal que pertenece a lo residual, lo periférico, no se beneficia de ninguna romanticización; su función no es proporcionar una alternativa nostálgica a la modernidad capitalista, sino negar la completa banalidad del universalismo triunfalista de ese sistema. El trabajo surrealista de la poeta vuelve una y otra vez a los detalles y ritmos de la corteza que delinea el núcleo capitalista: un inodoro en Wisconsin; vigas de búho; la topografía ondulada del país dentro de un país. La observación de Foster nos alerta sobre la forma en que los surrealistas explotan la sincronía de lo no sincrónico para desreprimir la violencia que subyace en la acogedora familiaridad de las relaciones sociales y mundos objetuales contemporáneos. El surrealismo objetivista de Niedecker, de hecho, explora la "dimensión subjetiva" del desarrollo desigual; también frota la impresión de tal desigualdad en la subjetividad misma, que, si recordamos, está estructurada por una densa historia de "reemplazos de pensamiento".

Tanto el emplazamiento periférico de Niedecker como su uso del ruralismo y la naturaleza sugieren, sin embargo, que los sectores no emergentes de desigualdad que energizan su paralaje poética son mucho más que "obsoletos"; ellos mismos son infinitamente producidos y reproducidos por las incongruencias de los regímenes espaciales capitalistas y las narrativas que se esfuerzan por mantenerlos. Jameson describe cómo, para Heidegger, son precisamente estos lugares y mediaciones simbólicas de "subdesarrollo" los que nutren una saludable alienación de los regímenes discursivos que anidan y nacen en las "cúpulas blancas" del poder:

[Heidegger] ...reversa la opinión habitual del desarrollo desigual en la que la 'tradición' se marca como lo que inevitablemente cederá ante lo nuevo que está destinado a superarlo y reemplazarlo... la familiaridad de lo que sólo puede llamarse anacrónicamente lo premoderno, o el subdesarrollo, confiere a la violencia de lo nuevo su capacidad para provocar miedo o emoción... lo que importa no es tanto la valencia positiva o negativa de esta reacción, sino más bien la epistemología estética del propio shock, que no podría ser registrado en un contexto en el que la maquinaria ya se había vuelto familiar y domesticada.

En el uso de "anacrónicamente" aquí, ¿qué entendemos por Jameson? ¿Por qué el marcador temporal descriptivo de lo "premoderno" indicaría algún error en nuestra conciencia histórica? Porque lo que parece ser "premoderno", en realidad florece a un ritmo compartido con la apropiación y transformación del espacio por parte del capitalismo. Si dejáramos de reconocer erróneamente lo "premoderno" como residual, podríamos renombrarlo como el espejo de lo moderno sin el cual lo "nuevo", o para Niedecker, las narrativas de progreso, no podrían volverse extrañas y "renarrativizadas". El poder mismo de la periferia radica en su capacidad para señalar los límites del capital, las formas en que su

violencia nunca se "volverá familiar y domesticada". El alambique de las vanguardias de Niedecker tanto de los núcleos urbanos americanos como continentales fluye desde un Wisconsin transatlántico, una periferia de nuestro interior cosida y enfrentada a un sistema mundial que requerirá el campo para su dominación y destrucción.

III El Reflejo Objetivista

Lectura Contrarrestante Fetichista de Zukofsky.

El capítulo anterior visitó el teatro de confrontación del objetivismo, donde, a su vez sobrio e increíblemente imaginativo, se enfrentó a desarrollos tumultuosos y desiguales y a mercancías persistentemente no muertas. Al combatir estas mediaciones del capitalismo de crisis estadounidense de la era de la Depresión, el objetivismo plantea una pregunta profundamente estratégica y utópica: ¿qué tipo de poética es adecuada para los colectivos e individuos radicalizados en este momento? Los objetivistas cantan en un coro de trabajadores culturales y poetas que, como John Beecher, un organizador antirracista y del New Deal cuyo trabajo encuentra una causa común con el movimiento de "poesía proletaria", preguntan en 1934:

¿Qué oleada futura liberará a estos cautivos de su historia?

En este capítulo, uso la lente conceptual de la mediación para explorar las formas poéticas objetivistas de Zukofsky que filtran la convocación de un sujeto revolucionario que actúa en nombre de esos futuros. La mediación, por supuesto, ha disfrutado de una larga historia de investigación filosófica. Para nuestros propósitos, adoptemos la siguiente definición: la mediación es la relación asimétrica pero mutuamente constitutiva del sujeto y el objeto. Los poemas cortos de Zukofsky de 55 Poems (1923-35) y Anew (1935-44) revelan un modernismo preocupado por distender y ocupar el espacio entre el sujeto y el objeto, para que el sujeto pueda posicionarse conscientemente en, y a menudo, contra, un mundo que lo ha convertido, como lo habría dicho Beecher, en un "cautivo". Un sujeto así, liberado levemente del agarre de las trampas sociales de un "progreso" histórico inexorable, experimenta una maravillosa y difícil responsabilidad con una libertad postcapitalista recién conceptualizada. Jameson describe esta conciencia en detalle:

"Cada vez que el concepto de libertad es entendido de nuevo, siempre surge como el despertar de la insatisfacción en medio de todo lo que es, en uno, con el nacimiento de lo negativo en sí mismo: nunca un estado que se disfruta, ni una estructura mental que se contempla, sino más bien una impaciencia ontológica en la que la situación restrictiva misma se percibe por primera vez en el mismo momento en que se rechaza... una percepción repentina de un presente intolerable que es al mismo tiempo... el vistazo de otro estado en cuyo nombre se juzga el primero. Así, la idea de libertad implica una especie de superposición perceptual; es una forma de leer el presente, pero es una lectura que se parece más a la reconstrucción de un lenguaje extinto."

Es precisamente la aventura vertiginosa de este momento lo que buscaremos explorar con Zukofsky, cuyos poemas requieren y fomentan una "forma de lectura" que fortalece una alfabetización revolucionaria. Pocos discutirían la afirmación de que el modernismo angloamericano abordó una crisis dentro del realismo, que ya no podía adecuar el lenguaje descriptivo de un momento anterior con una escena contemporánea, políglota y de disputa cultural, lucha de clases y antiimperialismo. Si el lector del realismo notó el intercesor mediador del propio lenguaje, fue para elogiar la virtuosidad estilística o la veracidad representativa. Una de las intervenciones del modernismo fue llamar la atención sobre los aspectos menos reconfortantes del lenguaje como mediación: cuando oscurece, contradice, distorsiona, refracta, vende y propagandiza. Lo que podría resultar más controvertido, quizás, es la siguiente proposición: el modernista anticapitalista transforma la auto-reflexividad lingüística potencialmente solipsista del alto modernismo en una auto-reflexividad crítica. En esta última intensidad de conciencia, el sujeto comprende las formas en que ella es, y no es, la impresión activa de eventos, sociabilidades e historias que no ha creado, y a través de esa comprensión, aprehende incluso y especialmente a sí misma como una de las muchas mediaciones materiales que observa en el mundo. La

encarnación poética de Zukofsky de este proceso sirve a fines revolucionarios: la generación de un sujeto para quien el arreglo de todos y todo no aparece como el resultado de la contingencia, sino más bien como la imagen negativa necesaria de las contradicciones del capitalismo.

La práctica poética de hacer que las mediaciones sean manifiestas involucra al lector en una operación intelectual que la transforma de observadora, cuyo periscopio emerge de un yo aislado, en una actora cuya apertura mira hacia fuera y hacia adentro. Este lector reclutado logra una vista panorámica a un costo que está dispuesto a pagar; renuncia a una de las principales antinomias de la modernidad, diseñada para producir cuentas restrictivas de la formación del sujeto que cierran la acción política. Frente a estas antinomias, nos balanceamos entre el voluntarismo hiperindividualizado sin ley y su rostro verso, la determinación impasible por fuerzas sociales y naturales. Un sujeto recién consciente de las relaciones mutuamente constitutivas del mundo del sujeto y del objeto protesta contra las cuentas de subyugación propias de la modernidad para convertirse en el sujeto (trans- y plurigénero) de este pasaje reconocible de El 18 Brumario de Luis Bonaparte de Marx: "Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio; no la hacen en circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con las que se encuentran directamente, que les han sido transmitidas por el pasado". A lo largo de este capítulo, será útil tener en cuenta estas "transmisiones del pasado"; los desarrollos combinados y desiguales preexistentes, en tándem dialéctico con el trabajo muerto oscurecido por la forma mercancía, estructuran las mediaciones que el sujeto debe enfrentar. Por ejemplo, a lo largo de Anew, estos desarrollos asimétricos corrugan el paisaje debajo de sujetos y objetos, señalando que cualquier cuenta hegemónica de nuestra relación con estos territorios desiguales del capital es solo una incómoda amalgama de mediaciones contradictorias. Será nuestro placer ver cómo los poemas cortos de Zukofsky eclosionan y reclutan la conciencia del sujeto como un yo dado a cartografiar y reapropiar una Tierra completa. Estamos acostumbrados a hablar de la poesía como una mediación de sus alrededores sociales; Anew nos pide que consideremos qué sucede no solo cuando la poesía es el sujeto de la mediación, sino cuando la mediación es el sujeto de la poesía.

La evolución combinada y desigual rompe el mito del progreso de la modernidad

Comenzamos nuestro estudio de Anew "en medio" de la sustitución de la Gran Depresión por una economía de guerra:

En medio de las cosas
Un whisky con soda y
¡Feliz cumpleaños! ¿Has estado
caminando por DICKEYVILLE
DESARROLLO DEL SIGLO XVIII?
Convirtieron

las paredes de un viejo molino
en una casa.
VOZ DE LA PUERTA DE LA CASA
(Hablando después de Catulo):
Ve todo—
El tiempo trae al tipo con cejas rojas
Enamorado de la señora de esta casa
Quien tuvo a su marido
Después de haber tenido al padre de él
(Lamentándose considerablemente)
Dazh el poema más bajo
que escribí, excepto
todos los otros poemas más bajos.

Versión original:

In the midst of things
One scotch and soda, and
Happy Birthday! have you
Been walking in DICKEYVILLE
EIGHTEENTH CENTURY
DEVELOPMENT?
They turned
The walls of an old mill
There into a house.
VOICE OF THE HOUSE-DOOR
(Speaking after Catullus):
Sees all—
Time brings the guy with red eyebrows
In love with the Mrs. Of this house
Who had her husband
After she had his father
(Pitying itself considerably)
Dazh the nizhest poem
I ever wrote exshepting
All the other nizher poems.

Escrito en 1941, el undécimo poema de Anew energiza sus materiales: la topografía cultural y física de la era posdepresión estadounidense, para explorar cómo las asimetrías geográficas e históricas llegan a la conciencia mediadas por formas de etnicidad, domesticidad y regímenes espaciales extremadamente diversas. La estructura del poema consta de tres partes distintas: la primera plantea un interrogante in medias res acerca de "DICKEYVILLE", un pueblo temático del siglo XVIII en la periferia de Baltimore. El segundo verso condensa el Carmen 67 de Catulo, un drama de closet en poesía que consiste en una conversación con una puerta, en la que la puerta revela en detalle las prácticas sexuales de la casa. En la sección final, Zukofsky complementa el poema de

Catulo al representar el envoi de la puerta en dialecto yiddish. La estructura tripartita ofrece un madrigal de detalles históricos en el que se revisita la América temprana a través de pastiche contemporáneo, arcaísmo clásico y urbano judío contemporáneo. A medida que el poema se desarrolla, cada sección informa de manera recursiva a su predecesora. En particular, la instalación retrospectiva de la voz contemporánea judía de clase trabajadora inicia un enorme paralaje histórico que revela el desarrollo desigual como una lógica estructurante no solo de la América de la era de la Depresión, sino también de las formas en que el modernismo se adapta a las formas clásicas que toma como su sello distintivo.

El poema comienza posicionándose entre las corrientes de la historia. Comenzamos con una liviandad engañosa, celebrando "en medio de las cosas" (estas "cosas" incluyen "un whisky con soda"). El encabalgamiento de "y" y "Feliz cumpleaños!" hace fungible el aniversario y estas "cosas"; el paso de la vida misma no puede escapar del control del comercio. El tema de conversación, Dickeyville, insta a una comparación entre las escenas de geografía nacional presentadas paratacticamente y las de la biografía personal. En 1934, una corporación de "desarrollo" de propiedades compró Dickeyville, una vez un pueblo textil en auge. Para entonces, Dickeyville estaba completamente empobrecido; su adquisición es una de esas metonimias puntuales que ofrece una poderosa periodización de la vida económica. Dickeyville se convierte en un ejemplo abyecto de la dialéctica de la historia que esboza el poema de Zukofsky. El lugar es un marcador de la transición económica de la era de la Depresión; cuando su base manufacturera se marchitó, se sometió a un tipo diferente de proceso acumulativo en el que la tierra se producía simplemente como bienes raíces o espacio enrejado. La adquisición de la empresa de desarrollo inició dos procesos interdependientes, aunque aparentemente opuestos: reintrodujo a Dickeyville en los vasos circulatorios del capital, reviviéndola como fuente de extracción y beneficio, mientras que al mismo tiempo la produjo como un arcaísmo permanente, purificando sus características residuales de referencia contemporánea. Congelada en ámbar histórico, Dickeyville posee un estatus indexical, señalando una transformación en el sustrato económico a través de su excisión forzada de los tejidos orgánicos del presente.

La petrificación histórica de Dickeyville ofrece una meditación reflexiva sobre la celebración del cumpleaños anterior, que resulta ser, en retrospectiva, algo menos que una maduración y más bien como un ritual tanto repetitivo como consumista. La unión de Dickeyville y el "cumpleaños" está marcada con desdén modernista por la atonía de la repetición histórica y el pastiche. El espacio doméstico apenas es una economía doméstica autóctona; más bien es la tumba de la destrucción creativa de los medios de producción, donde "convirtieron las paredes de un viejo molino en una casa". La historia obliga a su ahistoricidad. El proceso de transformación de Dickeyville adquiere un aire excepcionalmente reificado, en el que los desarrolladores son anónimos y los procesos de transformación son casi mágicos. Esta encarnación poética oculta las ironías contradictorias de la "desarrollo" de viviendas, donde el desarrollo significa dedesarrollo y/o el establecimiento de arreglos espaciales cada vez más

curiosos. La histeria tipográfica de la letra mayúscula sugiere un "desarrollo" caracterizado por una inmovilidad obstinada. El letrero de la carretera, en su insistencia ruidosa en la renovada inmediatez del siglo XVIII, permite inadvertidamente una negación del arcaísmo acogedor: el "desarrollo" hace que la mediación de la historia sea aguda y literalmente legible gracias a que señala las adjacencias anómalas que conforman la geografía de la crisis.
La segunda estrofa convoca lo clásico-arcaico para contraponer esta corrección cultural y económica imaginaria a la crisis de la sobreacumulación de la era de la Depresión, que aparece en forma de un hiperdesarrollo compensatorio de la tierra parcelada por unidades domésticas. En el poema Carmen 67 de Catulo, de fuerte contenido erótico, la casa misma confiesa los secretos de sus habitantes, revelando que la "señora" de la casa ha engañado a su esposo teniendo relaciones sexuales con su padre. La puerta también informa y se niega a nombrar a un hombre misterioso con cejas rojas ("rubra supercilia"), del cual la esposa ha presumido ante el personal doméstico. La adaptación del poema de Catulo destaca, con cierto humor obsceno, las latencias eróticas dentro del nombre "DICKEYVILLE", al que se refiere a través de la forma compartida en mayúsculas. La puerta habla desde una época antes de la reificación; su campo histórico hace posible, en general, una especie de poesía que aparece lúdica bajo el capitalismo moderno, una que podría buscar revelar las contradicciones internas de la domesticidad, como los actos de incesto e infidelidades. Al evocar a Catulo, Zukofsky recurre a las contingencias específicas del subdesarrollo precapitalista, en el que algunos elementos futuros del capitalismo ya están en existencia plena (como la familia y su espacio doméstico, como un modo principal de organización social) mientras que otros todavía gestan (como la ideología totalmente lacada de la familia no libidinal). La incómoda cercanía de estos diversos elementos abre un espacio desde el cual podríamos delinear y transgredir los límites actualmente afilados de la propiedad privada.

En la última estrofa, se informa que la puerta de la casa tiene una especie de autoconciencia melancólica ("lamentándose considerablemente") que encuentra su vernáculo en la especificidad de la historia familiar de Zukofsky; parece hablar inglés con acento yiddish. El discurso racializado y no asimilado de la puerta reemplaza la suave "c" con pares de consonantes y, al hacerlo, se fusiona con la voz del autor-poeta. Un objeto aquí habla con acento (presumiblemente suavizado por el "whisky") y, al hacerlo, efectúa un entrelazamiento conceptual de la dereificación con la distancia irónica producida, en parte, por una vida en los márgenes. El poema, que como hemos visto, critica tanto el desarrollo disfrazado de progreso como la familia que estructura el nuevo-viejo espacio de "Dickeyville", no es precisamente "bonito".

Varias mediaciones se reúnen para estructurar estas negaciones. De hecho, la estrofa final construye un prisma irónico a partir de los sonidos de tres voces: la "puerta", el autor y su padre inmigrante. Este giro irónico da un giro tonal a las expectativas de que el lector inmigrante de clase trabajadora rechazará las abstracciones poéticas a favor del giro y la decoración poética tradicionales ("bonitos"). Zukofsky primero recluta la estética "bonita" de lo pintoresco por su

negativa a afirmar la autonomía árida del arte y luego somete a esta misma estética a una ironía agresiva. Las ironías de esa estrofa final exponen como arbitrarias las álgebras evaluativas de las filologías competitivas ("nizher") y superlativas ("nizhest") mientras infieren simultáneamente la indeseabilidad de la ligereza no confrontacional frente a la contradicción económica y social grosera y violenta.

"Dickeyville" funciona como un ejemplo simbólico de la transición del desarrollo en la era posterior a la Depresión; la "puerta" amplía la lección de este ejemplo, instando a que la lectura de cualquier símbolo involucre su comprensión no solo como índice de la contradicción contemporánea, sino como mediación de una historia diacrónica más larga. Adorno describe de manera concisa cómo el primer momento de colocar objetos en relación se abre a un segundo momento, en el cual la cognición se radicaliza verdaderamente y está preparada para leer el mundo social capitalista actual como la última sedimentación de contradicciones previas profundas y de larga duración. Él escribe que "la historia encerrada en el objeto solo puede ser entregada por un conocimiento consciente del potencial histórico del objeto en su relación con otros objetos, por la actualización y concentración de algo que ya se conoce y es transformado por ese conocimiento. La cognición del objeto en su constelación es la cognición del proceso almacenado en el objeto. Adorno explora aquí las formas en que el sujeto se basa y transforma los conocimientos ya existentes (lo "ya conocido") a través del estudio de la relación entre las cosas. Una vez que es hábil para tejer adjacencias en una tela sincrónica de contrastes conectados ("la constelación"), el sujeto alcanza la "cognición" del "proceso histórico almacenado en el objeto". Esto suena mucho como un registro de nuestros propios viajes hasta ahora. Al principio encontramos "Dickeyville", cuyas paredes fueron las de antiguos molinos; luego una "puerta" se abrió hacia una historia aún más larga que resultó mantener juntos incluso los detalles históricos más dispares, desde los actos de habla de los inmigrantes estadounidenses hasta las prácticas adúlteras de esa sociedad que nos daría la familia.

La primera declinación de la alfabetización revolucionaria termina con este punto de encuentro entre el presente y el pasado; también concluye esta sección e introduce nuestro próximo estudio, en el que exfoliaremos aún más la historia de las gruesas pieles de los objetos cotidianos. Esta vez, un lavamanos, en lugar de una puerta, proporcionará quizás un camino poco probable entre el sujeto y el mundo.

Conclusión: Tres máximas de alfabetización revolucionaria

Hemos estado rastreando la era Zukofsky como un sitio para la adquisición y práctica de la alfabetización revolucionaria. El plan de estudios de tal alfabetización traza un arco dialéctico, dibujado en la siguiente forma, con cada concepto pendiente del último.

Este arco podría ser trazado por las siguientes máximas: Primero: donde encontramos lo que parecen ser formas y contenidos fragmentados, leemos en su lugar una interdependencia absoluta. La estrategia de la modernidad radical, la parataxis, engloba combinaciones espaciales y temporales y desigualdades, y traza constelaciones de lucha y desposesión, desde Marked Tree hasta Wisconsin, Nueva York y Shanghai. Otras desigualdades de otras modernidades literarias esperan al lector vivo a las incesantes combinaciones de desarrollo y dedesarrollo: postmodernismos austeros contra la austeridad; las películas de horror replicantes del capital financiero tardío, proyectando migraciones sin propósito y agregaciones subtractivas.

Segundo: permita que la desigualdad revele un paisaje acolchado y vigilado por la tiranía vencible de la mercancía. A las interrogaciones de nuestra alfabetización, las mercancías del objetivismo confiesan sus escuadrones secretos de trabajo muerto y en descomposición, señalando deícticamente los cierres patronales en el taller de la canción de Zukofsky. Cuando la hermenéutica de la desigualdad somete la forma mercantil a sus pruebas, emerge un collage poético de múltiples temporalidades donde antes solo había una narrativa de valores victoriosamente animada por el consumo.

Tercero: resocializar la representación para encontrar al sujeto, a través del lenguaje y el trabajo, determinado por y reparando un mundo desigual y mercantilizado. El objetivismo documenta los objetos de la historia para proyectar su conversión en los sujetos-Mantis de la historia. Desarrollos desiguales marcan a estos sujetos; las mercancías entierran su trabajo y homogenizan sus deseos. La lírica pende en el equilibrio en todo momento, irreparable desde su trascendencia idealista del mundo, pero renovada en calendarios, coros y series para llevar la voz de sujetos objetivados por circunstancias históricas que no eligieron. La primera temporada global de revueltas del siglo XX deja a estos sujetos un legado duradero: "Mira el sol y piensa en la sombra".

FIN

TRADUCCIONES JOTAPÉ